


VELUT
ARBOR
ÆVO
Presented to the
LIBRARY of the
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Mrs. Anita Dupré



L'Art et les Artistes

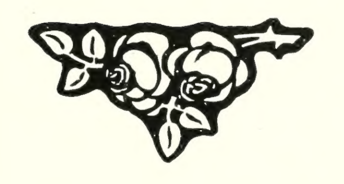
Directeur : Armand DAYOT

⚘ ⚘ ⚘

L'Art et les Artistes

TOME XVI

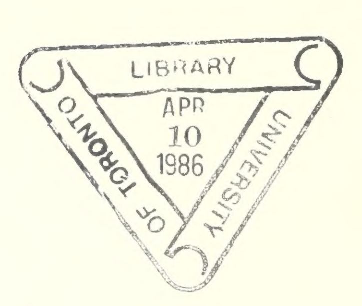
(Octobre 1912 - Mars 1913)



PARIS

23, QUAI VOLTAIRE, 23

1913


LIBRARY
APR
10
1986
UNIVERSITY
OF TORONTO

II

LE SIÈCLE D'OR DE LA PEINTURE ESPAGNOLE

Sans grand éclat, mal définis, comme c'est le propre d'une époque de gestation, tels apparaissent les efforts préparatoires qui, durant presque tout le XVIe siècle, tendirent à créer une ambiance artistique apte à favoriser le plein développement de glorieuses écoles picturales. On peut assurer que dans ce siècle les Espagnols, en ce qui touche la peinture, ne suivirent que de loin le courant spirituel de la Renaissance. L'Espagne ne possède pas une seule figure adéquate à ce vaste mouvement.

L'expansion victorieuse des armes espagnoles par tout le monde n'eût point de pendant en matière de peinture. Aucun de nos artistes n'égala alors les Italiens, Flamands, Allemands et Hollandais. Les rares livres d'art imprimés et publiés au cours de cette période sont de pauvres manuels de peintres, veufs d'idées et de doctrines, sauf dans la partie qu'on pourrait dénommer « théologique ». La fin de l'art était, pour d'aucuns, de guider les hommes vers Dieu.

L'italianisme, maintenu en Castille par le sculpteur Alonso Berruguete, n'eut pas d'équivalent dans le domaine de la peinture. La tendance prédominante à cette époque sur la région centrale se reflète dans les œuvres du tolédan Juan de Villoldo et plus clairement dans celles de Fr. Juan Correa. En Andalousie, les italianisants les plus renommés étaient le sévillan Luis de Vargas, disciple de Perino del Vaga, complètement raphaëlien dans son dessin et ses compositions; Pedro de Villegas Marmolejo, émule du précédent, Pablo de Cespedes, un peu postérieur et unissant à la qualité de peintre médiocre d'autres connaissances plus solides en poésie, archéologie, sculpture et architecture. Dans le « Levant » et particulièrement en Catalogne, la production baisse beaucoup au XVIe siècle. Jaime Segarra restait encore fidèle aux influences gothiques. D'un intérêt secondaire sont les œuvres de Pedro Guitart et d'Isaac Hermes, auteur des peintures pour le grand retable de la cathédrale de Tarragone, en 1587. L'Aragon ne devance guère la Catalogne. Ses italianisants ne se distinguent pas non plus des Italiens qui y travaillaient. Valence se détache, à cet égard, de l'ensemble des autres cités « levantines », et fait présager un essor pictural. Ses relations artistiques avec l'Italie se resserraient de plus en plus. L'esprit de la Renaissance commence à prendre racines à Valence avec Fernando de Llanos et Fernando Yañez de la Almedina, déjà mentionnés en leur lieu et place. Juan de Juanes, ou Vicente Juan



Ph. Lacoste — Madrid. Prado

MORALES — VIERGE A L'ENFANT

Macip, caractérise l'école valencienne au moment que nous étudions. Né en 1523, on suppose qu'il s'est éduqué en Italie, aux côtés de quelques disciples ou imitateurs de Raphaël. Non moins connu à Valence que Luis de Vargas en Andalousie, ce fut un pieux croyant, exerçant son art à l'instar d'un devoir religieux. En dehors des sujets de ce genre, il se fait admirer dans quelques portraits, par exemple celui de Juan de Castelvi (Musée du Prado). Sa technique et facture plastique sont italiennes, mais son sentiment religieux ne laisse pas que d'être espagnol pour une bonne part.

Luis de Morales ne ressemble en rien à ses contemporains ; si bien qu'il offre une particularité marquée dans sa vie comme dans son naturel artistique. Il naquit au début du XVIe siècle, et mourut en 1589. Il était originaire d'Estramadure. On le surnomma « le divin », non, comme on pourrait croire, à cause du genre de sujets qu'il préférait, mais bien de la perfection avec laquelle il les exécutait.

La quantité de copies et de pastiches de lui qui circulent et qui datent de son époque même, a eu pour effet que la critique, à partir de Francisco Pacheco jusqu'à nos jours, n'a cessé de ravaler



Ph. Lacoste. Madrid, Prado.

A. SANCHEZ COELLO

PORTRAIT DU PRINCE DON CARLOS

systématiquement son mérite. Maintenant on commence à apprécier chez Luis de Morales des qualités d'une réelle valeur et un véritable intérêt artistique. Il n'a pu être l'élève du bruxellois Pedro de Kempeneer ou Campaña, qui jouit d'un grand renom en Andalousie, où il a laissé des tableaux aussi admirables et personnels que la *Descente de Croix* et la *Purification de la Vierge*, tous deux à Séville; Morales, disons-nous, ne put être son élève, puisque Kempeneer n'apparut en Espagne que vers 1548, date à laquelle Morales avait achevé sa formation artistique.

Son coloris est pauvre, mais d'une agréable finesse. Il usait de pâte et procédait par demi-teintes grâce à quoi il obtenait de délicates harmonies et des carnations suaves. Parvenu à la maturité, il réduisit le nombre des figures de ses compositions au point qu'il lui suffit d'une ou deux au plus, un peu moindres que grandeur nature, pour en imposer et captiver profondément. Pour traduire la plus intense expression de douleur, son dessin devient sec, fuyant les formes arrondies et donnant une note d'ascétisme forte et pénétrante.

Plus intéressants, sans doute, étaient les peintres au service de la Cour du pieux roi Philippe II. Les goûts de celui-ci et les rapports qu'il entretint avec de grands artistes étrangers, ainsi que les préférences que lui-même témoigna en matière d'art dans la seconde partie de sa vie, sont autant de causes qui influèrent puissamment sur le développement de la peinture espagnole. Comme son père, Philippe II fut grand admirateur du Titien, à qui il commanda de nombreuses œuvres de divers genres, entre autres le portrait que fit de lui le glorieux patriarche de l'école vénitienne. Ce souverain, le premier collectionneur de peinture de son temps, fut le protecteur d'un autre artiste moins fameux, le Hollandais Antonis de Moor ou Moro, lequel inaugura la série des portraitistes officiels où figurent Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Felipe de Liaño et Bartolomé Gonzalez. Alonso Sanchez Coello, s'il procéda en partie d'Antonio Moro, a beaucoup d'espagnol aussi. Durant longtemps on l'a cru d'origine portugaise; le nom de Coello le fit supposer à Vincencio Carducho et à Palomino. Il est certain qu'il passa les premières années de sa vie en Portugal. De ce que l'on commence aujourd'hui à élucider d'après les documents que viennent de trouver et publieront sous peu, au Portugal, M. José de Figueiredo, et en Espagne le jeune et actif scrutateur des archives de Tolède, M. de San Roman y Fernandez, il appert, entre autres choses, que Sanchez Coello séjourna en Flandres, pensionné par le roi de Portugal Jean III. Il vint ensuite à Madrid, où il résidait en 1541. L'année suivante il se rendit avec Moro à Lisbonne et y resta jusqu'au retour du Hollandais dans sa patrie. Rentré à Madrid, il parvint à être le plus prisé des peintres de la Cour. Sa vie fut brillante et prospère, à en juger par le récit de Pacheco. Il mourut, non en 1590, mais en 1588 à Madrid. Dans son œuvre, on peut distinguer une double production : les portraits et, de moindre importance, les tableaux de genre. Dans les premiers, il imita d'abord Moro au point d'être confondu avec lui ; mais bientôt, s'étant affranchi, il prend une manière personnelle qui se marque (cf. *portrait du Père Siguença*, à l'Escurial) dans de très fines harmonies de couleur, indice de ce qui allait procurer une renommée impérissable à la peinture espagnole au XVIIe siècle.

A l'Escurial, centre où affluaient les artistes pour travailler au service de la Cour, apparaît, en 1568, Juan Fernandez Navarrete, le « Muet », tempérament puissant qui, de ses premiers tableaux (*Baptême du Christ*, au musée de Prado) aux

derniers, fit preuve de flexibilité en changeant peu à peu son style et arrivant à acquérir une liberté et une grandeur inaccoutumées. Son italianisme, florentin dans l'œuvre précitée, puis vénitien avec des touches titianesques, s'évanouit pour faire place à un sentiment plus indépendant et espagnol, à certain réalisme comme celui d'*Un Martyr* (Salles Capitulaires, Escurial).

Juan Pantoja de la Cruz suit l'orientation de son maître et ami Sanchez Coello. Si parfois il accentue la robustesse et la sécheresse, parfois aussi, dans des portraits exécutés « de chic », il néglige un peu trop la facture, ou devient maniéré à force de minutie. On dit qu'il fut habile animalier et, quoique dans ses tableaux de composition il n'ait pas su éviter la vulgarité, dans quelques-uns de ses portraits il a fait preuve qu'il connaissait à fond le métier. Celui de Philippe II, conservé à la Bibliothèque de l'Escurial, témoigne d'un savoir et d'un talent artistique hors pairs. Chez Bartolomé Gonzalez, les qualités des peintres précédents s'affaiblissent.



Ph. Lacoste *Madrid, Prado*

J. PANTOJA DE LA CRUZ

PHILIPPE II

Contemporain du maître qui, mieux que personne, eut le don de pénétrer l'âme religieuse et noble de la Castille, le « Greco », fut le tolédan Luis de Carvajal dont les œuvres, à l'Escurial et dans d'autres localités, attendent qu'on leur consacre une étude digne d'un artiste si distingué. Blas del Prado et Luis de Velasco, moins intéressants, sont cependant auteurs de toiles estimables.

Tandis que le groupe des Italiens qui vinrent à l'Escurial (il y faut inclure Patricio Caxès, Vicencio Carducho, Romulo Cincinato, Federico Zuccaro et Peregrin Tibaldi, entre autres), est en général caractérisé par un éclectisme insipide, inspiré de diverses écoles, le si discuté et tant admiré Dominico Theotocopouli, le « Greco », ouvre le grand cycle de la peinture espagnole.

On possède relativement peu de renseignements sur sa vie, dont le mystère, depuis que le savant professeur M.-Manuel-B. Cossio, en un livre magistral, a mis en relief la personnalité artistique du peintre crétois, fait graduellement place à la vérité, grâce aux recherches de données dans les archives de Tolède.

Le « Greco » s'établit à Tolède vers l'année 1575 et y mourut en 1614. Il était déjà réputé, malgré son jeune âge, pour la « maestria » de ses premiers tableaux et quelques portraits exécutés à Venise, Rome et d'autres villes d'Italie. Ses premières œuvres à Tolède, où l'on ignore comment il arriva, furent pour le couvent de Santo Domingo el Antiguo. La principale, l'*Assomption de la Vierge*, qu'on admirait au centre du maître-autel et qui fait aujourd'hui l'orgueil de l'Institut d'art à Chicago, atteste, entre autres qualités, une influence vénitienne, spécialement celle du Titien et du Tintoret. La noblesse de la composition est encore étrangère au « Greco » ; le coloris et la facture n'accusent pas encore la phase de son talent où cet homme extraordinaire commencera à traduire l'âme castillane de la manière la plus profonde et la plus âpre.

Tout en conservant des réminiscences de Bassanno, de Barocchio, de Tintoret, plutôt dans les procédés de la composition que dans la façon de peindre, il sut peu à peu s'« espagnoliser » non pas en suivant une tradition picturale quelconque, mais en pénétrant jusqu'au fond de l'esprit espagnol, en reflétant et notant exactement les traits du tempérament et de la race. Si l'on prétend chercher parmi ses tableaux ceux qui servent de jalons pour marquer le caractère de sa production, il faut placer, immédiatement après l'*Assomption* précitée, le *Spolium* (cathédrale de Tolède), puis le *Martyr de Saint-Maurice* (Escurial, Salles Capitulaires), le merveilleux *Enterrement du comte d'Orga* : Santo Tomé, Tolède et



Coll. A. de Beruete.

LE GRECO — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME

enfin l'*Assomption de la Vierge* (San Vicente, Tolède).

La renommée que le « Greco » avait conquise dès avant 1581 lui ouvrit les portes de la Maison Royale. Appelé, en effet, pour peindre un tableau destiné à l'église de l'Escurial, représentant l'histoire de Saint-Maurice et ses compagnons de martyre, il ne réussit pas cependant à contenter le monarque. Ses hardiesses et son esprit, qui devait paraître au Roi hautement révolutionnaire (bien que s'affirment dans cette œuvre une tendance décidée au réalisme et une accentuation si intense et si expressive dans les têtes qu'on ne saurait trouver plus grand stimulant à la piété), ne pouvaient en aucune façon s'ajuster à l'art officiel, aux canons jusqu'alors reçus. Le coloris frais, où prédominaient les teintes bleues et jaunes, le dessin arbitraire et la nouveauté de la facture — il y a là un coup de lumière comme n'en pourrait souhaiter l'impressionnisme le plus exigeant — devaient forcément choquer les gens épris d'autres œuvres sans inquiétude... et sans substance.

Le monastère de l'Escurial n'était pas le Panthéon approprié à la peinture du Greco. Cette peinture réclamait une autre ambiance, celle de Tolède, dont l'austérité n'avait pas le guindage classiciste, rigide et sec du temple d'Herrera.

L'*Enterrement du comte d'Orgaz* — simple narration d'un miracle — est la page la plus grandiose et définitive qui ait été tracée dans l'Espagne au XVIIe siècle. Par sa contexture spirituelle, elle équivaut à ce qu'est le *Don Quichotte* pour les lettres espagnoles. Réalisme et idéalisme, les deux pôles sur lesquels pivote toute création artistique, y sont admirablement équilibrés. Dans la partie haute, la *Gloire* (Béatitude), le « Greco » a mis tout son idéalisme : au-dessous du trône où siège Jésus-Christ, la Vierge, les Saints, les Patriarches, les chœurs ordonnés des Archanges, spiritualisés, incorporels ; les tons clairs enveloppent cette demeure céleste. Dans la partie inférieure, représentant la scène de l'ensevelissement, les formes et la couleur, propres aux choses terrestres, accentuées et sombres, sont l'expression la plus éloquente et la plus élevée qu'on ait su donner à notre ascétisme. Cette file de têtes, au second plan, forme, en quelque sorte, le plus beau monument qu'on pût ériger pour immortaliser la noblesse et l'élégance sévères des « hidalgos », héros à la fois des campagnes que l'Espagne soutenait dans les deux hémisphères et de cette autre bataille en matière de croyances que livraient ses savants docteurs assistant au Concile de Trente et ses capitaines, terreur de l'hérésie, dans le nord de l'Europe.

En dehors de ses portraits, la série du Musée du Prado, ceux des cardinaux Tavera, Niño de Guevara et Quiroga, ceux de Covarrubias, Paravicino et tant d'autres, de religieux ou laïcs, prodiges de vérité et d'exaltation, les sujets religieux suffisent à mettre le « Greco » à la place éminente qui lui revient de droit. Les figures, allongées, sont toujours des images de saints, de martyrs, de mystiques et d'ascètes, de ceux qui ne vivent pas la vie réelle, mais ont sans cesse les yeux fixés au ciel. Cet allongement s'accentue dans toutes celles qui reflètent une aspiration, un élan idéal.

A mesure que le « Greco » devenait plus tolédan, sa palette, splendide et fastueuse naguère, prenait des tons plus gris, plus monotones, plus éteints, encore que parfois elle engendrât des harmonies étranges, des rafales de fulgurances éblouissantes et crues, des discordances uniques, que seule pourrait traduire la musique moderne. Cette évolution s'accompagne d'une simplification de la technique. Les somptueux carmins vénitiens vont

se transir devant la cendre désolée des gris. D'autre part, en des crises alternant avec des périodes normales et qu'on serait tenté de prendre pour des phénomènes de déséquilibre mental, l'excitation douloureuse et tourmentée des lignes semble presque conçue sous l'empire de terribles attaques épileptiques. Mais, même dans ces désordres, subsistent des accords chromatiques dont la vue se recrée. L'*Assomption de la Vierge*, à San Vicente, qui correspond à ce qu'on appelle la « dernière manière », participe du caractère que nous venons d'analyser.

Que l'on discute tant qu'on voudra au sujet de ses antécédents artistiques, des rapports qu'il offre avec d'autres maîtres, du byzantinisme qu'on relève dans certains de ses tableaux : il n'en reste pas moins vrai que le « Greco », dans ses œuvres les plus grandioses et typiques, et par dessus tout, est le meilleur interprète de l'Espagne seigneuriale et pieuse, et le peintre le plus sensible à l'action de notre milieu. C'est plus qu'il n'en faut pour le considérer comme Espagnol, tout au moins d'adoption, dans le sens le plus élevé du mot.



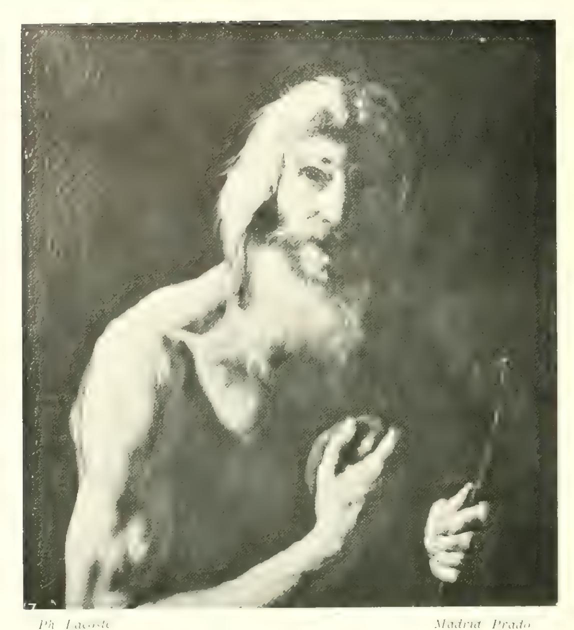
LE GRECO

PORTRAIT DE L'INQUISITEUR CARDINAL NINO DE GUEVARA

Les disciples du « Greco », son fils Jorge Manuel, Fr. Juan Bautista Mayno, et surtout Luis Tristan, ne constituent pas d'école. Le premier fausse les qualités les plus saillantes de son père ; le second n'a rien de son prétendu maître ; Luis Tristan cultive une note d'ascétisme vulgaire et un coloris trop sec pour que l'on puisse rattacher sa filiation à Theotocopouli.

A Valence, Francisco Ribalta, très laborieux et consciencieux, qui étudia en Italie, incarne une tendance coloriste où se fondent les influences de Sebastian del Piombo et du Corrège. C'est de Ribalta que reçut les premières leçons José Ribera, l' « Espagnolet » (né à Jativa en 1858, mort à Naples en 1656) ; la parenté entre eux deux est évidente. En Italie, Ribera puise dans les œuvres du Titien, de Paul Véronèse et particulièrement du Corrège une idée des problèmes de la peinture toute distincte de celle qu'il s'en faisait au début. Mais il n'abandonna pas complètement son premier style, et c'est ainsi que nous le voyons durant des années lutter entre le clair-obscur de Caravache, très intense, et une orientation luministe qui est, au fond, du « plein-airisme ».

Son dessin, excellent, il l'a hérité des Valenciens, et aussi sa technique. « Il préférait, observe Auguste-L. Mayer, les couleurs d'un éclat profond et les carnations sévères, rougeâtres ; cela dans les commencements de son style. Son sentiment religieux, aussi sincère que passionné, est la base



Ph. Lacoste — Madrid, Prado

J. RIBERA — SAINT JÉRÔME

de beaucoup de ses œuvres. Il sut épurer l'art de sa composition en Italie, et notamment à la vue des fresques de Raphaël, qu'il admira toujours et qu'il avait étudiées de près dans sa jeunesse. »

Il est à présumer, d'après certains de ses types, qu'il a été quelque temps à Venise. En 1616, il se marie à Naples et travaille au service de son compatriote le Vice-Roi, duc d'Osuna. Ses modèles, tout napolitains qu'ils soient, offrent cependant un caractère très espagnol par ce qu'ils ont d'oriental. Son assiduité à prendre des mendiants en haillons, des martyres de saints, des scènes violentes d'ascétisme et de tortures contraste avec la vie luxueuse et large qu'il menait à Naples. Représentant du réalisme contre le pseudo-classicisme des maniéristes, et tout en entendant ses sujets de martyres à la mode italienne, son réalisme a un arrière-goût espagnol, un aspect si particulier et une telle vigueur de race qu'il défie toute confusion.

Le relief et la construction anatomique de ses figures aussi bien que le clair-obscur, produisent un effet d'eau-forte dans toute son œuvre, sans en excepter la phase où sa lumière devient plus diluée et mesurée. Ses fonds, ténébreux, n'ont pas cette « lueur de l'ombre », caractéristique de Rembrandt; la dense opacité de ceux de Ribera donne une pâleur spectrale à ses pénitents (*Saint Jérôme*, *Saint François*, etc.) en prière et consumés par un terrible feu intérieur.

Parmi les Valenciens, Jacinto Jeromino de Espinosa (1600-1680) continue en partie la tradition naturaliste de son maître Ribalta : en son réalisme facile et simple, il évite les noirs, auxquels il substitue des teintes rougeâtres. Il traite avec énergie les sujets religieux (la *Communion de la Madeleine* est sa meilleure œuvre) et les légendes des missionnaires en Amérique (Musée de Valence) et imite l'école de Bologne. Pedro de Orrente, que l'on compte au nombre des disciples du « Greco », adopte le style des Bassannos. Esteban March, qui procède de lui, cultive le genre des batailles. Les Zariñena ne sont, comme Antonio Viladomat (1678-1755), et sans avoir son importance, que des médiocrités.

Si le terroir espagnol n'avait engendré qu'un seul peintre tel que Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, cela suffirait à sa gloire. Velazquez a été un de ces génies prodigieux qui viennent au monde avec une haute mission. La sienne consista à enseigner à peindre, à rendre compréhensibles les secrets de son art, et à orienter dans une voie déterminée les artistes modernes.

Il naquit à Séville en 1599. A 11 ans, il était élève du très docte Francisco Pacheco, chez qui fréquentaient les notabilités ès lettres et arts de cette ville. Pacheco, affilié au pseudo-classicisme alors en vogue, était, en sus d'un peintre médiocre, un écrivain très versé dans les choses de son métier. Sa manière n'influa heureusement pas sur Velazquez au point de le dévoyer de la tendance naturaliste qui, dès le début, s'était manifestée chez lui. Mais si le jeune Sévillan ne reçut de lui aucune empreinte du conventionnalisme d'école, ni même cette manie qui régnait d' « embellir » la forme fruste sous laquelle se présente souvent le modèle aux yeux d'un artiste anxieux d'un idéal supérieur, il sut échapper aussi à la contagion de barbare rudesse d'Herrera le Vieux, dont il reçut les premières leçons. Le naturel, et le naturel seul, s'offrait à lui sans restrictions ni déguisements d'aucune espèce. Son calme et une stupéfiante conformation visuelle triomphèrent de tous les éléments, étrangers à sa sensibilité, qui l'entouraient.

De ses premiers essais, on conserve des études au crayon et en couleur, merveilleuses de sérieux



Ph. Lacoste — *Madrid. Prado*

VELAZQUEZ — LES LANCES (REDDITION DE BREDA)

et de conscience. A ce que raconte Pacheco, « Velazquez sentit de prime abord que la Nature devait être son principal maître et jura de ne dessiner ni peindre rien qu'il n'eût devant les yeux ». C'est pourquoi, tout adolescent, fidèle à ses goûts, il chercha dans le bas peuple ses modèles, dont il fouilla l'interprétation jusqu'à un degré surprenant. Le dessin ferme et impeccable, le relief «sculptural» des figures, à force de plasticité, et l'expression aussi sobre que complète ont pu donner naissance à des œuvres telles que la *Vierge cuisant des œufs* de la collection Cook et *Le Porteur d'eau de Séville* appartenant au duc de Wellington. Velazquez, dans ces échantillons juvéniles de son génie, ne vise donc pas à la peinture d'idées, mais à l'étude et à la pleine acquisition des formes. Tout, dans cette tendance, a sa valeur, depuis la lumière distribuée de façon que les êtres vivants et les objets présentent des contrastes où apprendre à différencier les qualités, jusqu'à l'ordonnance parfois un peu capricieuse, mais qui met en évidence tout un système d'éducation picturale. Le volume, le rapport entre les choses en apparence concaves et convexes, et la construction synthétique et énergique, voilà les facteurs qui interviendront toujours dans la solution de chacun des problèmes posés par Velazquez en ses tableaux. Les distances, mesurées avec une justesse extraordinaire, lui serviront, adjointes aux éléments antérieurs, à définir et à fixer d'une manière étonnante le milieu ambiant qu'il saura graduer à l'aide de la mise au point et de la couleur.

Quant aux œuvres de caractère religieux qu'il peignit dans sa jeunesse, on peut en prendre pour type : l'*Immaculée Conception*, *Saint Jean à Pathmos*, *Le Christ chez Marthe*, toutes trois maintenant en Angleterre ; *Saint Pierre*, dans une collection à Madrid ; *L'Adoration des Mages*, au Prado et les *Pélerins d'Emmaüs*, qui ont récemment passé aux Etats-Unis. Rien de plus opposé au goût et à la technique professée par Pacheco, que ces œuvres et d'autres de Velazquez de la même époque.

Marié à la fille de son maître et après une tentative sans succès en 1622, Velazquez réussit par l'entremise de son beau-père, à entrer à la Cour de Philippe IV l'année suivante. Il y fit le portrait du fonctionnaire Fonseca, et peu après celui du Roi, de plusieurs personnes de la famille royale et de la haute noblesse. Son existence ainsi assurée est jusqu'à sa mort (1660) au service de S. M. : il va immortaliser, avec cette puissance étonnante qui lui est propre, une rare variété de types, expression achevée de la race durant tout un siècle.



Ph. Lacoste — *Madrid (Prado)*

VELAZQUEZ — PORTRAIT DU PRINCE BALTASAR

Velazquez ne sera pas seulement le portraitiste officiel du Roi et de sa Cour, mais le plus véridique et ponctuel chroniqueur de son temps. L'Espagne solennelle et cérémonieuse, catholique, guerrière, fertile en hidalgos et en truands, de cette période où sa décadence avançait à grand pas, revit dans ces toiles et ce n'est que devant elles qu'on arrive à comprendre et à sentir la véritable histoire nationale au XVIIe siècle.

Quelques-unes des plus notables œuvres correspondant à cette première époque sont perdues.

Il reste cependant celui des *Ivrognes*, le dernier qu'il allait faire avant son voyage en Italie, et claire synthèse de sa production jusqu'alors. A part le sens mythologique, auquel, par tempérament, Velazquez, de même que tous les Espagnols, devait être absolument réfractaire, il faut y voir l'illustration la plus brillante et mouvementée de la vie picaresque. Le naturalisme de Velazquez a là une gaieté de bambochade sans entraves, un sain optimisme païen.

Mais ici ne se termine pas l'évolution commencée. Ce finale annonce une nouvelle phase, marquée par le premier voyage en Italie. Velazquez s'embarque en 1629 à Barcelone avec Ambrosio de Spinola. Il visite Venise et séjourne à Rome, dans la seigneuriale Villa Médicis, dont il reproduisit les jardins, en jetant, dans les deux tableautins qui figurent au Prado, les fondements de ce que devait être le paysage moderne ; à cet égard, il fut un précurseur, qui pressentit l'impressionnisme, le pleinairisme et le pointillisme. La *Forge de Vulcain* (Prado) et la *Tunique de Joseph* (Escurial) démontrent l'influence qu'exercèrent sur lui les coloristes italiens. Dans la première, le côté humain, la vérité honnêtement vue annulent le sujet mythologique. Velazquez se débarrassait en Italie de la note ocreuse, il



Ph. Lacoste — *Madrid, Prado*

VELAZQUEZ — LES FILEUSES

employait le gris et éclaircissait de plus en plus sa palette en même temps qu'il renouvelait à l'exemple des Vénitiens son mode de composition.

Après avoir connu Ribera à Naples, il revient à Madrid en 1631. A partir de cette date jusqu'en 1646, où il entreprend son second voyage en Italie, se déroule la deuxième époque de sa vie artistique, époque féconde durant laquelle il peint le portrait du jeune Roi, celui de son frère Don Fernando et celui de l'Infant Baltasar Carlos, tous trois en costume de chasse, un autre du souverain en tenue militaire, peint à Fraga en 1644 et découvert l'an passé; les portraits équestres de Philippe IV, de son fils Baltazar Carlos et du comte-duc d'Olivarès; ceux des bouffons « El Primo », Sébastian de Marra et du comédien Pablillo de Valladolid.

Le tableau des *Lances* ou la *Reddition de Bréda* est un raffinement des formules apprises des Vénitiens, en particulier du Tintoret. Les figures du premier plan, peintes en tons très forts et intenses, et le second plan, plus bas, où la lumière absorbe les diverses notes claires, accusent un procédé familier au Tintoret.

Dans les *Lances* on retrouve aussi l'influence du « Greco », notamment par analogie avec la disposition du *Martyre de Saint-Maurice*.

Dans la période en question se placent, en outre, le *Christ crucifié*, peint pour les religieuses de San Placido, quelques scènes de chasse, et le portrait si typique de femme espagnole, avec mantille, chapelet et éventail (collection Wallace). Durant ce laps de temps, il développe ce que la critique a dénommé sa « seconde manière », plus large, libre et aisée que celle de sa jeunesse, en maniant les fins et harmonieux gris tantôt dorés, tantôt argentés, mais toujours hors de pair.

La troisième manière de Velazquez est encore plus simple, plus forte en sa brièveté, plus « impressionniste », et il n'y a pas bien longtemps que les fruits ont commencé à en être recueillis pour l'apprentissage de ceux qui regardent ce maître comme la source où il faut chercher les formules modernes. Après le *buste de Juan de Pareja*, il peignit à Rome le *portrait du Pape Innocent X* (galerie Doria) qu'avait précédé une étude de la tête de ce pontife (Ermitage). Une plus grande distinction, une épuration dans le cadre du



Ph. Lacoste — Madrid, Prado

VELAZQUEZ — BOUFFON

naturalisme le plus relevé, un classicisme de formes et une parfaite égalité d'esprit caractérisent sa production dans cette phase. C'est d'elle que datent le *Menippe* et l'*Esope*, le *Couronnement de la Vierge*, tour de force de couleur digne d'un maître vénitien, la *Vénus au miroir*, le *Dieu Mars*, *Mercure et Argus* et les *Deux ermites* (la dernière œuvre de cette époque avec les *Ménines* et les *Fileuses*.

Dans les *Ménines*, l'artiste parvient à saisir quelque chose qui s'était jusque-là soustrait à la magie des plus savants pinceaux : l'air. La mise au point unique et la perspective, problèmes que M. Domenech a judicieusement analysés dans sa version espagnole de l'*Apollo* et la notation des valeurs, formule moderne en réalité, jointes à toutes les autres qualités de technique, font des *Ménines* le tableau représentatif de Velazquez. Autre monument suprême de l'histoire de la peinture, quoique moins achevé, les *Fileuses* présentent un problème d'espèce différente. Là, en plus d'une préoccupation réfléchie d'enfermer dans un espace « clos » un rayon de soleil et de fixer les rapports chromatiques entre les divers jeux de lumière, il s'agit de donner une idée du mouvement (dans la roue du rouet en marche). Nous ne voyons, dans l'œuvre d'aucun des principaux maîtres, une plus grande unité dans les résultats ni un plus long et sûr acheminement à la conquête de la Vérité. Aussi Velazquez, peintre objectif, a-t-il été le guide préféré des artistes contemporains.

Francisco de Zurbaran (1598-1661) se rapproche plus par ses tendances de José Ribera. De Fuente de Cantos, lieu de sa naissance, il se rendit, à l'âge de seize ans, a Séville, pour « apprendre l'art de la peinture », avec Pedro Diaz de Villanueva, peintre d'imagerie. Nous ne savons, quoique les livres l'assurent, s'il fut élève de Roëlas, ou Ruelas, l'innovateur de la peinture sévillane, ni s'il subit l'influence de Herrera le Vieux, avec qui il rivalisa dans une magnifique *Apothéose* de Saint Thomas d'Aquin (Musée de Séville). Toujours est-il qu'à 25 ans sa réputation était grande. Dès avant 1638, il était peintre du Roi. Dix ans plus tard, il fut appelé à la Cour par Velazquez, pour peindre aux ordres de S. M., et entre Madrid et Séville, son existence s'écoula simple et monotone, au dire de ses biographes. Dans le domaine réaliste, c'est le peintre le plus puissant qu'ait produit l'Espagne. Ses visions de Vierges et de Saints trahissent avant tout un amoureux de la réalité.

Dans les *Vierges* de Zurbaran, il n'y a pas cette poétigue douceur de rêve de celles de Murillo, ni non plus ces atténuations édulcorées du naturel ; l'artiste s'offre avant tout dans sa pleine vigueur et son caractère.

Zurbaran, le plus réfractaire à s'inspirer d'autres peintres nationaux ou étrangers, n'a été surpassé par personne dans la conception et l'exécution des visions monastiques. Ses légendes de moines :

> Blancs Chartreux qui dans l'ombre
> Glissez silencieux sur les dalles des morts,
> Murmurant des « Pater » et des « Ave » sans nombre

a dit Théophile Gautier, n'ont pas d'égal. Elles nous fournissent les plus précis documents monastiques du siècle, avec une exactitude, avec une grandeur et un sentiment si espagnol, que, pour l'époque à laquelle elles appartiennent, on ne peut trouver rien de plus austère. Un des traits distinctifs de Zurbaran est l'éclairage au moyen de grands contrastes de lumière et d'ombre : blancs, sans crudité, des étoffes et obscurités justes.

Les gris, chez lui, ne sont pas lourds ; sa tonalité ne cesse jamais d'être harmonieuse, car il sait assujettir à une stricte mise en valeur toutes les notes de la gamme. Mais, au-dessus de ces particularités techniques très importantes cependant par

la grande discipline qu'elles supposent, Zurbaran plane comme peintre d'âmes, si profond qu'il n'a pas besoin de recourir à certains moyens ni de chercher des symboles plus ou moins appropriés pour exprimer sa pensée.

La vigueur mâle, pleine de fermeté, avec laquelle Zurbaran s'impose, est tout à l'opposite de la délicatesse aimable de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Vivant à une époque de catholicisme exalté et de piété facile, il sut interpréter comme aucun autre de ses contemporains l'aspect religieux de l'art, avec une simplicité et une clarté parfois un peu vulgaires. C'est pourquoi il devait être apprécié du public avant son concitoyen Velazquez, et c'est pourquoi dans l'Europe du XVIIe siècle et aux Indes, le nom de Murillo allait avoir un retentissement qui dure encore, et qui est dû aussi à l'énorme dispersion de son œuvre à travers le monde.



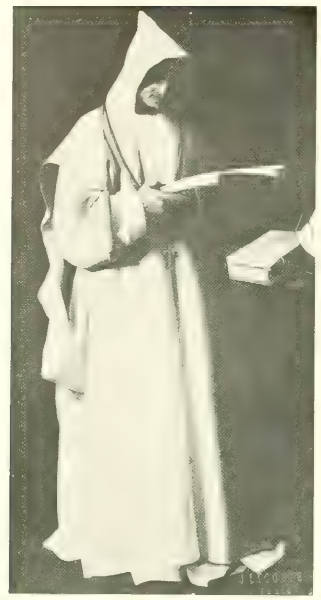
En Vente... [illegible]

MURILLO — LA MADONE ET L'ENFANT [illegible]

Techniquement, le franc idéalisme de Murillo exigeait une expression adéquate. Sa facture est large, facile à saisir ; sa palette, sans être maniérée, se nourrit avec prédilection de tonalités chaudes, et il est passé maître dans l'application judicieuse des gris dorés et de l'ocre brulée de la chair méridionale. Dans sa jeunesse, il subit l'influence des peintres du crû et travaille avec son parent Juan del Castillo, puis avec Pedro de Moya, influencé lui-même par la couleur de Van Dyck ; plus tard il s'inspire d'œuvres de celui-ci, de Rubens, de Ribera, qu'il reflète conjointement dans une des scènes de *Saint Diego* (1646). Dans la *Famille au passereau* (Prado) il rappelle Ribera ; dans *Saint François*, Van Dyck ; dans plusieurs *Calvaires*, Rubens. La lumière dorée, blonde, de son *Saint Antoine de Padoue* (Séville) — dont le type se rapproche beaucoup de celui de Ribera conservé à l'Escurial — il l'avait vue d'abord chez Roëlas. Il s'apparente au Corrège par le doux et vaporeux *sfumato*, et comme le Corrège, il évite tout sujet dramatique. Dans son clair-obscur enfin, on trouve un écho amorti de Rembrandt. Il traite avec une volupté aimable la figure de la Vierge mère qui, de même que chez Raphaël, est la mère terrestre, et celle des enfants. S'il est mystique, son mysticisme est bien éloigné de celui d'un « Greco » ; les fameuses *Conceptions* sont surtout de belles jeunes filles andalouses qui ont un air familier, la même bonté que leur peintre. Il compose habilement, quoique sans fouiller son dessin, et à ce point de vue il accomplit de grands progrès.

Murillo est tendre, insinuant comme le parler andalou. Pour une nature impressionnable comme la sienne et accessible à l'ascendant de tempéraments plus vigoureux, Velazquez devait être une révélation. De sa venue, à l'âge de 24 ans, à la Cour, où Velazquez lui fit un affectueux accueil, datent la *Sainte Famille*, du Prado ; le *Saint Diego*, de l'Académie de San Fernando ; la *Cuisine des Anges*, du Louvre. De retour à Séville et s'inspirant d'Herrera et de Velazquez, il s'intéresse au peuple, peint des natures mortes et d'humbles gens avec un naturalisme très proche de celui de Velazquez (*Gamins*, de la Pinacothèque de Munich ; *Mendiant*, du Louvre). Equilibrant le réel et l'idéal, il conçoit comme une douce petite sœur *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant un teigneux* (Prado). Dans aucun des tableaux religieux de Murillo, ne manque le détail réaliste.

Le style vaporeux, caractéristique, de sa dernière époque, est exclusivement sien (les *Enfants au coquillage*, du Prado) et s'harmonise fort bien avec le genre de sujets qu'il traite. Tandis que Velazquez représente l'aspect viril du génie espagnol et que Zurbaran l'accentue systématiquement, Murillo incarne cet autre aspect féminin, délicat, agréable, persuasif, dont l'exagération en arrive à devenir fade. Cette qualité et son orientation toujours populaire ont fait de lui un peintre compréhensible et universellement choyé.



Ph. Lacoste *Musée de Cadix*

ZURBARAN

UN MOINE CHARTREUX

L'énergique peintre de l'Hôpital de la Caridad, le portraitiste de son fondateur, Don Miguel Mañara, fait étalage d'un réalisme violent et macabre dans les deux tableaux qu'on y garde : *Hiéroglyphes de notre au delà.* « *In ictu oculi* » et « *Finis gloriae mundi* ».

Son premier tableau connu, *Saint-André* (à Cordoue), offre le style d'Herrera le Vieux. Dans ceux qu'il peignit pour le monastère de San Jeronimo, de Séville, presque tous aujourd'hui au musée de cette ville, sa personnalité se définit mieux : aisance d'exécution, brillante luminosité de la couleur.

En 1674, il alla pour la première fois à Madrid, d'où il revint l'année suivante. A la mort de Murillo, c'est lui qui reste, à Séville, considéré comme le maître le plus prestigieux. Sa fécondité artistique diminue à partir de 1675.

Alonso Cano (1601-1667), en tant que peintre, et quoique n'étant pas élève de Murillo, lui ressemble assez. Son style, éclectique, provient sans doute d'une étude approfondie, dans les collections royales de Madrid, des Vénitiens, de Rubens et de Van Dyck. La *Vierge à l'enfant* est d'un coloris poétique et son *Christ mort* (tous



Ph. Lacoste *Musée de Cadix*

ZURBARAN

UN MOINE CHARTREUX

Juan de Valdès Leal (1630(?)-1690), sévillan, possède une personnalité fort intéressante. Après la réhabilitation de Murillo et du « Greco », il reste encore quelques artistes dont la renommée, jusqu'à ce jour, est inférieure à leur mérite. Parmi eux se distingue Valdès Leal, artiste incorrect, à la pensée parfois obscure à force de profondeur, à l'intention acérée. Il reflète avec sincérité le milieu où il vécut, l'amène mélancolie, toutes les nuances de l'âme andalouse, et sa vie, comme son œuvre, fut mouvementée et bizarre.

Le meilleur de cette œuvre n'est pas sorti de sa région natale. Si nous prétendions dénombrer ses traits les plus saillants, il faudrait analyser chez lui la pensée peut-être organique, l'humorisme et l'instinct dramatique, tous trois résumés en un seul, fondamental : l'expression. Dans l'énumération de ses hardiesses picturales, on doit signaler l'emploi systématique d'un rouge éclatant parmi des gris très fins ou des tons dorés intenses.

Par sa fantaisie, il a quelque chose du « Greco », sans l'avoir imité ; plutôt qu'à Rembrandt, avec lequel il coïncide pourtant dans ses préférences pour certaines tonalités chaudes, il ressemble dans quelques-unes de ses œuvres à Murillo.

deux au Prado) d'une sympathique pâleur. Quand il peint des religieux, il répète la note de Zurbaran. Son dessin est plus ferme que sa palette. Fr. Pedro Anastasio Bocanegra fut son seul élève. Pedro de Moya, chef de l'école grenadine, condisciple de Cano et d'Antonio del Castillo, alla, comme soldat, en Flandre, et connut à Londres Van Dick, dont il copie la manière, ainsi que celle d'autres Flamands. Castello (1603-1667) est l'auteur de l'*Histoire de Joseph* (Prado) attribuée, il n'y a pas longtemps encore, à Moya. Il traita avec succès les scènes champêtres, pastorales, « cabanes », comprises à la façon des œuvres du genre hollandais.

On met au nombre des élèves de Murillo, Meneses Osorio, qui calque servilement celles de son maître, et Juan de Sevilla. Don Pedro Nuñez de Villavicencio, plus original, imite cependant le réalisme de Murillo (*Gamins jouant aux dés*, au Prado). Don Alonso Miguel de Tobar, qui ne connut pas Murillo, s'inspira de lui avec une singulière justesse. Moins heureux fut Llorente, le peintre des *Divinas Pastoras*.

Le peintre et écrivain d'art, Don Antonio Palomino y Velasco, est le dernier des ces artistes (1653-1725). Après avoir pris les leçons de Valdes Leal, il étudia sous la direction de Lucas Jordan. Avec lui se précipita la décadence de la peinture andalouse.

Ph. Anderson. *Séville, Hôpital de la Charité.*

VALDES LEAL — FINIS GLORIÆ MUNDI

L'école de Madrid part de Velazquez. Dans cette école et si près de celui-ci qu'ils reçurent ses enseignements, il faut citer son propre gendre, Juan Bautista Martinez del Mazo, et Juan de Pareja, mulâtre et esclave de Velazquez. L'importance du premier se comprend si l'on sait que bon

leine, de la Haye; *Saint-Jean-Baptiste*, de Cassel), s'accrédita comme dessinateur consciencieux, compositeur admirable et surtout artiste expressif, qui touche parfois au sublime. Le second, Cabezalero (1633-1673) dont la renommée en son temps fut grande, s'il a vraiment créé deux œuvres qu'on lui attribue : le *Jugement d'une âme* et *Sujet mystique* (Prado), mérite qu'on lui reconnaisse un réel talent.

Ce fut un coloriste bien doué que José Antoliñez (1639-1676), disciple de Francisco Rizi. L'*Extase de la Madeleine* (Prado) suffit à justifier sa réputation. Un autre élève de Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630-1670), au début notable copiste des Italiens, peignit pour les Carmélites Chaussées de Madrid. Quatre de ses œuvres au Prado sont typiques. *La Conception*, de Buda-Pesth, signée en 1663, dans le souvenir de Van Dyck, est exquise. Juan de Arellano, adroit peintre de fleurs; Bartolomé Perez, de tableaux de genre; le capitaine Juan de Toledo, de batailles, et Juan Montero de Rojas, Simon de Leon y Leal, Francisco Camilo et Sebastian de Herrera Barnuevo, sans inclure d'autres artistes qui rendraient cette liste interminable, se distinguent dans la dernière étape de l'Ecole de Madrid.

Elle est brillamment close par Claudio Coello, qui meurt en 1693. On place la date de sa naissance entre 1630 et 1635, à Madrid. Son père, bronzeur portugais, le mena à l'atelier de Francisco Rizi, qui aurait pu signer quelques-unes de ses œuvres de jeunesse.

L'amitié qu'il entretint avec Carreño, peintre du roi, lui permit de copier des tableaux du Titien, de Rubens et de Van Dyck, au Palais-Royal; il connut aussi José Donoso, retour d'Italie, avec qui il peignit des fresques du vestiaire de la cathédrale de Tolède et de la salle capitulaire du monastère de Paular, ainsi qu'à San Isidro de Madrid et au Palais.

Après un voyage à Saragosse, il reçoit, en 1685, la commande d'un grand tableau, celui de la *Sainte Forme*, orgueil de la sacristie de l'Escurial, et assez connu pour qu'on nous dispense d'en faire la moindre description. C'est là que se révèlent dans toute leur splendeur le clair talent et la sage discipline artistique de Claudio Coello. C'est la dernière des toiles où l'on peut goûter l'ambiance et la saveur de l'époque sans altérations, une technique perfectionnée, la vérité du caractère, la solution heureuse des problèmes de perspective et des effets de lumière. Le Prado possède de lui cinq autres toiles, toutes excellentes. Les deux sujets mystiques ont un charme de tapisserie flamande : le *Saint-Dominique de Guzman* et la *Sainte-Rose de Lima*, une correction académique, sans perdre pour cela de leur brio ; l'*Apothéose de Saint-Augustin* approche beaucoup de la fougue de Rubens.

Sebastian Muñoz (1654-1690) et Teodoro Ardemans (1664-1689) suivent avec application les traces de leur maître Coello. Pour finir, Don Antonio Palomino de Velasco, s'il a, en tant qu'historien et théoricien de l'art, une grande et positive valeur, ne sort pas de la médiocrité comme peintre.

La mort de Claudio Coello et l'intronisation artistique du fameux décorateur en fresques Luca Giordano sont des événements de haute importance. Avec l'un s'éteint la tradition glorieuse de notre peinture ; avec l'autre la direction de notre art est livrée à des mains étrangères jusqu'à la révélation, bien après le milieu du XVIIIe siècle, de Goya, père de la moderne peinture espagnole et la troisième des personnalités éminentes qui incarnent merveilleusement notre génie artistique.



Ph. Moreno — *Coll. de M. de Beruete, Madrid*

CLAUDIO COELLO

PORTRAIT DE JUAN DE ALARCON

A. DE BERUETE Y MORET.

(*A suivre.*)



Saint Ferdinand, roi d'Espagne



LE PONT-NEUF (EAU-FORTE)

EUGÈNE BÉJOT

PEINTRE-GRAVEUR

Le mot qui semble le plus caractériser l'œuvre et la vie elle-même d'Eugène Béjot, c'est l'honnêteté.

Certes, voilà un mot à définition élastique qu'il ne faut pas assimiler, dans le cas présent, à rigidité ou discipline rigoriste.

De même que Béjot vit à l'écart et sans forfanterie d'artiste, loin de toute tour d'ivoire, insoucieux des honneurs, non par mépris, mais par simple convenance morale, de même ses eaux-fortes et son œuvre entier répudient la tricherie, ces habiletés de palette ou de burin dont il serait capable autant que tout autre, mais qu'il réprouverait avec fermeté si sa main, par aventure, n'était pas purement tributaire d'un cerveau sagace et volontaire entre tous. Certes, cette honnêteté d'art qui se refuse à l'agrément facile, à l'esbrouffe ou à l'étonnement, ne constituerait pas autre chose qu'une



App. à MM. James Connell and Sons

JARDIN DU LUXEMBOURG
(EAU-FORTE)

qualité négative, si elle n'était pas l'expression d'un tempérament, et si elle ne s'adaptait pas aux dons mêmes de ce tempérament : ce qui ne serait que de la tenue devient, ici, de la synthèse et une somme architecturale, car ai-je dit qu'Eugène Béjot s'est adonné tout entier à la vision de Paris ? Et véritablement, à part le trop photographique Méryon, les peintres n'ont guère produit en gravure que des croquis et des aspects superficiels de Paris.

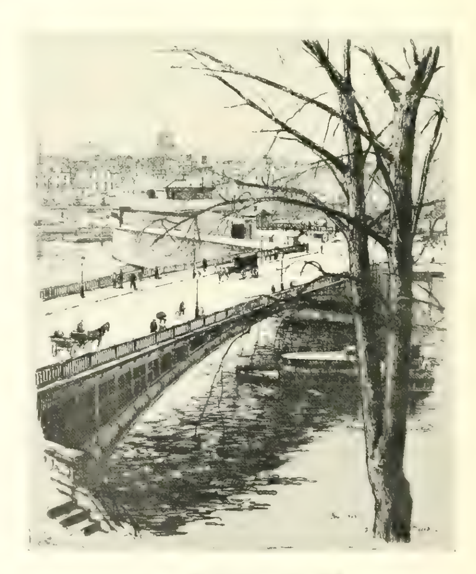
Le notateur y cherche en général son avantage personnel, de la curiosité, des jeux de valeurs entre elles, des heurts d'ombre et de lumière, tels que sut en faire plaisamment, par exemple, Buhot, un des maîtres de Béjot. Chez ce dernier, plus de drôlerie aucune, plus d'anecdote artiste. Nous nous trouvons en face de méditations géométriques : j'emploie à dessein ce qualificatif, car c'est une véritable rêverie géométrique que ces rapports de volumes à volumes, de cubes à plans, de proportions juxtaposées.

Ce n'est point que Béjot ait décrit la ville de Baudelaire d'où serait proscrit « le végétal irrégulier ». Comme dans la cité elle-même, Béjot laisse traîner des arbres, passer des silhouettes décharnées ou vernales.

C'est une ville qui se souvient d'avoir été paysage. Le fleuve y passe. Il vient, poétique et profond, mirer cette raideur de pierres jumelles, caresser de sa poésie errante ces maisons faites d'éternité ; car Eugène Béjot ne trace que les quartiers éternels de Paris, ceux qui ne sont pas destinés à changer, ou ceux qui, même en changeant, sauront garder leur âme d'autrefois. On dirait que, dans chaque arrondissement municipal, il a su trouver la pierre que rien n'abolira. Ce n'est pas la ruelle, ce n'est pas l'échoppe, ce n'est pas non plus le palais : non, c'est le cœur même, l'endroit caractéristique où les lignes se sont combinées, semble-t-il, pour préciser le caractère de tel quartier, de tel croisement de rues ou de telles percées.

La Seine joue un rôle de leitmotiv dans l'œuvre d'Eugène Béjot, comme elle le fait dans la ville même. Elle traverse, douce et calme, la cité fatidique, et nous allons le long de ses berges silencieuses, spleenetiques et ensoleillées, où roule la forte odeur du vin parmi les cris des sirènes et des chalands hâvrais.

Voici les ponts au nom de victoires rococo, les quais au-dessus desquels planent la gloire des magasins de confection, les quais avec leurs lavoirs, leurs bains populaires, Ivry, Billy, Passy, leurs fumées d'usines, les grues, la senteur du peuple et des flots rancis, toute une nature électorale dont Béjot a compris et traduit définitivement la poésie étalée.



LA MORGUE (EAU-FORTE)



LE PALAIS D'ORSAY (EAU-FORTE)

Il a peint les bateaux-omnibus qui passent chargés de somnolente humanité, mais songez, par contre, que jamais il n'a consenti à s'occuper de Montmartre, — je parle du Montmartre amusement, — et comme il faut approuver ce dédain de la banalité passante, de ce qu'on pourrait appeler le chiqué de Paris

La voilà l'honnêteté dont je parlais, honnêteté rigoureuse, méditative et si sincère !

On peut dire, je crois, qu'il a d'admirable façon compris le génie abstrait de la ville ; et le miracle réside en ceci : qu'il ait pu le traduire sans préjudice de poésie ou de charme. Je ne vois qu'un homme à qui le comparer, pour tant de qualités précieuses : c'est Canaletto. Mais je ne puis ici, dans une courte étude, justifier ce rapprochement, ni décrire par le menu les qualités de ce tempérament et son optique toute spéciale.

Je voudrais néanmoins parler des qualités techniques de ses eaux-fortes. Je renvoie les lecteurs à la remarquable étude qu'a écrite M. Roger Marx sur Eugène Béjot.

On y trouvera puissamment résumé tout ce que je ne puis dire ici sur une œuvre qui comporte des progrès perpétuels, et s'affermit de jour en jour tout en s'affinant.

Naguère, à ses débuts dans la gravure, la vision de l'artiste était impressionnée avant tout par la ligne extérieure des choses. La silhouette, schématique, évolua d'abord ; elle se compléta vite par l'étude approfondie de la lumière. Et la lumière n'est-elle pas la raison fondamentale de la peinture. N'est-elle pas la grande modificatrice de toute forme ?

Cette étude aboutit chez Béjot à une réalité en quelque sorte définitive et solutionnée.

D'ailleurs, parallèlement à cette recherche et pour la mieux compléter, l'effort de l'artiste s'est employé à tous les moyens d'expression picturaux. Il demanda, en dehors de la gravure, à tous les procédés, le secret de la grande énigme. Il développa les mêmes sujets et les mêmes thèmes, en peintures et en études innombrables, où cette recherche du mystère fluide de la lumière, venait subtiliser son dessin habituel, fait de force, de clarté et de construction

A ces études peintes, il adjoignit encore un commentaire graphique de dessins. Et pêle-mêle ces dessins, ces lithos, ces croquis sont comme une biologie vivante de son œuvre.

Toute cette partie d'étude documentaire nous apparaît l'échafaudage du monument. Il comptera



App. à MM. James Connell and Sons

LE QUAI DES ORFÈVRES (EAU-FORTE)

dans son œuvre et les matériaux n'en seront pas dispersés au vent de l'oubli.

La gravure d'Eugène Béjot n'est pas de la gravure égratignée comme celle de Whistler, ce n'est point de l'impressionnisme à la Raffaëlli. Il a rendu Paris complet, notre vrai Paris, Paris presque sans ciel, car le ciel compte si peu à Paris, si ce n'est pour la lumière qu'il répand et dont, sous lui, il baigne les paysages. Les eaux-fortes ne nous représentent pas non plus un Paris dépeuplé et veuf d'habitants ; si l'artiste n'abuse pas de la vie de la rue, il ne l'ignore pas cependant. Il l'indique, mais à ses véritables proportions, à l'échelle des murs et des trottoirs. Il suffit d'un pêcheur à la ligne ou d'un passant pour nous faire deviner toute une circulation qui serait déplacée dans une eau-forte linéaire.....



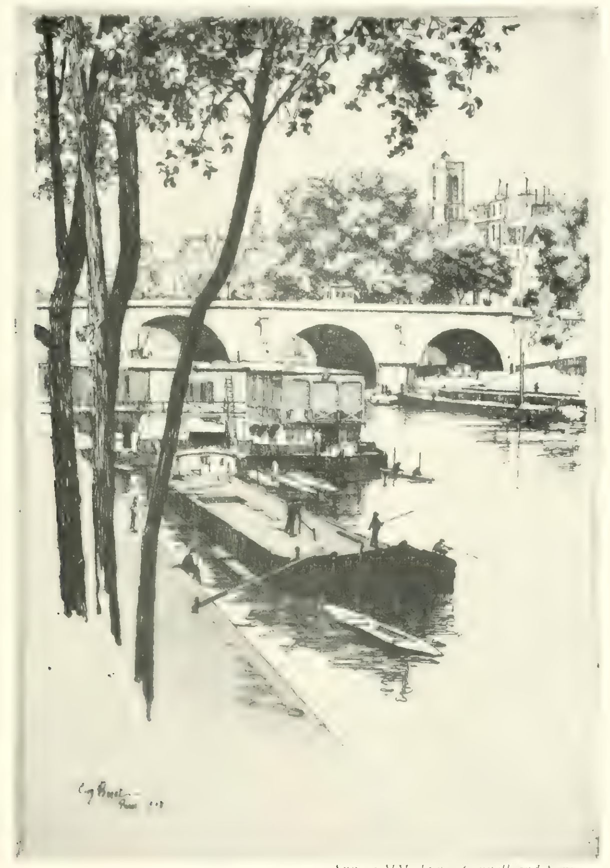
App. à MM. James Connell and Sons

LE PONT DES ARTS (EAU-FORTE)

Remarquons toutefois l'extrême justesse de ces pêcheurs à la ligne, de ces véhicules, de ces cantonniers, de ces errants au soleil matinal ou crépusculaire ; les hommes qui roulent les tonneaux sur les berges du fleuve les roulent on ne peut mieux, et l'on pourrait distinguer à leurs gestes faciles ou lourds si le tonneau est vide ou plein. Que voulez-vous de plus ?

Et, précisément, il est bon de souligner combien l'œuvre gravée de Béjot s'anime et sait vivre, sans le secours du mouvement extérieur. Pourquoi ces maisons sont-elles des maisons habitées, pourquoi les devine-t-on pourvues d'âmes,

en leurs appartements cloîtrés?... En quoi réside au juste l'évocation du mystère qui se passe « derrière le mur »? On ne sait. Et pourtant cette évocation est indubitable... Oh ! certes, ces maisons sont vierges de drames et d'événements exceptionnels !... Ce sont de bonnes maisons, où



App. à MM. James Connell and Sons.

LES LAVOIRS (EAU-FORTE)

s'écoulent les vies bourgeoises, un peu recluses, pas trop, d'une société commerçante et amène...

On y vit, on y aime, on y meurt, au calme, selon le rite ancestral... des enfants y grandissent, des demoiselles s'y marient, sans que les immeubles en aient frémi... Braves murs rances, à peine séculaires, mais qui nous font penser impérieusement à Balzac, à César Birotteau, aux premiers chapitres du père Goriot, à la jeunesse de Hugo... Ce sont des quartiers qui semblent rêver à la Révolution de 48... On y lit peut-être encore Paul de Kock...

Chaque eau-forte de Béjot, loin de tout pittoresque poncif et sans pourtant retracer telle vieille ruelle oubliée, semble chargée de passé.

Rien n'y est neuf. Les pierres ont leur âge exact... Et voilà une transmission vraiment admirable !... Regardez les dessins exécutés, en général, d'après Paris... Ce pourrait être aussi bien, telle autre ville. En tous cas, ce ne sont pas particulièrement les pierres de Paris. Ici, au contraire, grâce à un respect et une tendresse extraordinairement appliquée, l'identification est



App. à MM. James Connell and Sons.

PORT SAINT-NICOLAS (EAU-FORTE)

parfaite. Le doute n'est point possible, dès le premier coup d'œil. Et ce résultat n'est point obtenu par le faire de l'artiste qui pourrait sembler vieillot ou exagérément sentimental. Tout ce passé, cette marque des jours, n'est dû à rien de très tangible ni de très explicable... L'âme des demeures s'est infiltrée dans la planche de cuivre, dirait-on... tout simplement peut-être, parce qu'elle s'était avant réfléchie dans l'âme véridique et attentive du témoin.

Et aussi avant toute autre raison, parce que le trait — ce moyen d'expression immédiat et jailli du subconscient même de l'artiste — garde chez le graveur (je ne parle que du peintre-graveur et non point du professionnel) toute sa beauté linéale, que vient accuser et magnifier la morsure — car la morsure du cuivre pour le graveur, c'est son orchestration.



LA CRUE DE LA SEINE AU PONT DES SAINTS-PÈRES (DESSIN)

De la sorte à un trait instinctivement jailli de la main, s'ajoute l'amplification des accents symphoniques, légers ou graves, retenus ou appuyés.

Il y a là toute une véritable graphologie, dans la gravure du peintre (puisque le professionnel abolit, au contraire, la personnalité du trait), une sorte d'écriture et cette graphologie est, à la bien voir, révélatrice de l'âme même qui l'inspira, soit qu'elle ait conservé au dessin son expressivité irréfléchie de croquis, soit qu'elle ait transformé, au contraire, cet impressionisme spontané en un ensemble organisé et plus voulu.

La gravure ainsi envisagée, c'est du dessin accentué. Et le sujet devient avant toute chose, prétexte à personnalité.

Quelles déductions pourrait-on tirer de l'écriture gravée de Béjot ?

La place nous tai-

App. à MM. James Connell and Sons.

ENVIRONS DE LEYDE (EAU-FORTE)



App. à MM. James Connell and Sons.

LES CARRIÈRES (EAU-FORTE)

sant défaut, bornons-nous à constater qu'un amour patient, méthodique et sérieux, en est sa meilleure caractéristique.

Au fond, comme il est aisé de reconnaître ceux qui ont vraiment aimé ce qu'ils ont fait — ce à quoi ils ont tâché — et comme on distingue non moins aisément de quelle qualité fut leur amour, à quel degré moyen ou extrême s'éleva leur passion !

Les eaux-fortes d'Eugène Béjot respirent le sincère et calme amour du sujet. Elles ont un joli visage. Elles ressemblent à des prunelles ouvertes, sur de l'air frais, sur ces radieuses matinées de juin, quand elles illuminent les ponts, les places, les perspectives de Paris, et quand les fumées flottent sur tout cela, comme des pavillons gracieux et distingués (car Béjot ne les a pas oubliées, ces fumées, et il les a dessinées avec leurs formes et leurs volumes, comme si elles parachevaient l'édifice architectural).

C'est de leur vivant une gloire restreinte qu'obtiennent ces patients artistes, attachés à la poursuite d'une rêverie unique, mais la survie future leur assure une bien grande revanche !

Alors que tant de peintres célèbres ou esbroufeurs passeront et ne seront plus que néant, des hommes feuilleteront encore dans le silence des studios, quelques cartons poussiéreux, et coude à coude, l'un s'exclamera :

— C'est charmant, ça.

— N'est-ce pas, dira l'autre ?

Et ce simple colloque, sous une lampe, un soir lointain, dans les âges, c'est la belle récompense de toute une vie durant laquelle la sincérité a distillé son miel pur.

C'est peu, direz-vous. Non, c'est immense, et c'est tout l'art.

Voilà la pérennité que l'avenir réserve à ce probe et remarquable Canaletto moderne, à ce Vénitien de Paris.

HENRY BATAILLE.



EUG. BÉJOT — D'APRÈS UN CROQUIS D'HENRY BATAILLE



Ph. Insel Verlags. *Coll. [illegible]*

PORTRAIT DE LUCRÈCE BORGIA

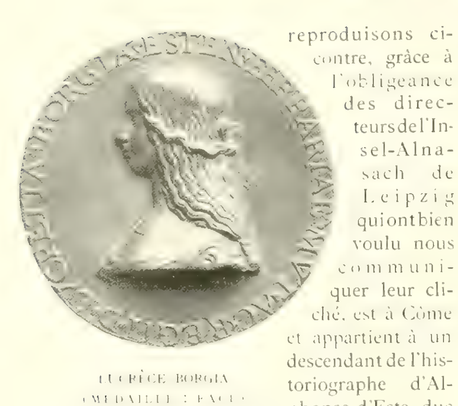
Un Nouveau Portrait de Lucrèce Borgia

Quoique ses contemporains eussent peint souvent les traits de la fille d'Alexandre VI, aucun portrait absolument authentique d'elle n'était jusqu'à ces jours derniers connu de nous.

Seule la Sainte-Catherine du Pinturicchio, qui est au Vatican, peut avec quelque vraisemblance passer pour un portrait de Lucrèce. Les autres œuvres de ce maître la représentant ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Les fresques du Palais Saint-Ange dans lesquelles elle figurait ont été détruites et son tableau *Alexandre VI et ses enfants naturels* qui ornait primitivement l'autel de Sainte-Lucie dans l'église Sainte-Marie del Popolo de Rome disparut au début du XVIIe siècle. On ignore quelles collections d'antiquaires ou quels châteaux recèlent les portraits que firent sûrement de Lucrèce, Dorsi Garofalo, Cosma et d'autres. Celui qui se trouve au Palais Doria à Rome, attribué au Titien, est si peu authentique que certains ont pu prétendre qu'il était dû au pinceau de Paul Véronèse bien que celui-ci ne fut né qu'en 1528 !

La toile que possède Mgr Antonelli, directeur du Cabinet des Médailles à Ferrare, peut plus vraisemblablement être considérée comme un portrait de la Duchesse, à cause de sa ressemblance avec la médaille dont nous parlerons plus loin, ainsi que les deux faïences de la collection Brown de Venise, attribuées à Alphonse d'Este, ce fervent de l'art céramique ; mais, pas plus que les portraits des Musées de Dresde et de Nîmes, elles ne sont à l'abri de la suspicion, et sans l'heureuse découverte que vient de faire le docteur Emil Schaeffer, nous continuerions à en être réduits aux conjectures pour nous représenter les traits de Lucrèce Borgia.

Le médaillon de grandeur naturelle que nous



LUCRÈCE BORGIA
(MÉDAILLE : FACE)

reproduisons ci-contre, grâce à l'obligeance des directeurs de l'Insel-Alnasach de Leipzig qui ont bien voulu nous communiquer leur cliché, est à Côme et appartient à un descendant de l'historiographe d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, Paolo Giovi, qui le reçut de son maître.

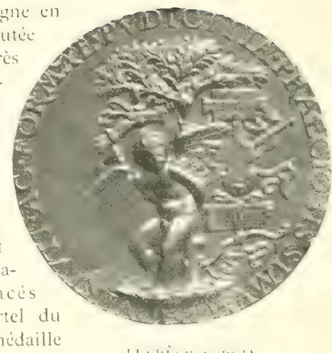
La toile n'est jamais sortie de la famille Giovi et vient de la collection qu'avait réunie à Côme, sa ville natale, le grand historien du XVI[e] siècle. On sait avec quel soin il la constitua, inflexible sur la fidélité historique de ses documents autant qu'indifférent à leur valeur artistique. Le docteur Schaeffer, en commentant sa trouvaille dans la préface de la Renaissance de Gobsneau, ne se contente pas de ce « pedigree » ; il fait remarquer qu'en outre le contraste entre les couleurs éclatantes et riantes de la peinture et la sévérité du monumental cadre en pierre polychrome sculptée est une des caractéristiques de l'époque, et que la configuration et l'importance des lettres capitales gravées sur le cartouche, mentionnant les noms et qualités de la Duchesse, comme sur les tombes antiques, écartent absolument l'idée de toute juxtaposition ultérieure.

Jusqu'ici ce n'était que par l'examen des médailles commémorant le troisième mariage de Lucrèce que l'on pouvait se faire une idée relativement exacte de la physionomie de celle dont l'Arioste disait « qu'elle croissait chaque jour en grâce et en beauté ».

Les originaux de ces médailles sont conservés dans les Musées de Ferrare, de Modène, de Bologne et de Berlin. M. Julius Friedlander, directeur du Cabinet des Médailles de cette dernière ville, dans un mémoire publié dans la *Feuille Berlinoise* pour la science des médailles, des sceaux et des armoiries, l'attribue à Filippini Lippi et pense qu'elle fut d'abord modelée en cire à Bologne en 1502 et exécutée en 1505 après la célébration du mariage.

Ph. Langlois — Bibl. nat.

LUCRÈCE BORGIA
(MÉDAILLE ATTRIBUÉE A PASTORINO)



LUCRÈCE BORGIA
(MÉDAILLE : REVERS)

M. Friedlander estime, après avoir longuement étudié les caractères tracés dans le cartel du revers de la médaille reproduite ici qu'il faut les lire de la façon suivante :

FILIPPINVS PHILIPPI
FIGLVS FECIT

Comme Filippinus vivait encore au moment du mariage de Lucrèce et d'Alphonse d'Este et qu'il est très possible qu'à son talent de peintre il ait joint celui de modeleur, la conjecture serait fort admissible, n'était la différence d'orthographe entre le nom du père et du fils. On comprend mal pourquoi le premier de ces deux noms serait écrit avec l'F initial, à la manière italienne, tandis que le second commencerait par le PH de l'orthographe latine.

M. C. Milanesi propose de lire l'inscription ainsi :

Finus PH ini Ferrariensis Fecit et en ce cas il attribuerait la médaille au peintre ferrarien Fino Fili. Cette hypothèse soulève la même réfutation que celle de M. Friedlander.

Le *Trésor de Numismatique* inclinerait plutôt à la croire de l'œuvre de Pomadello, tandis que M. Armand dans son livre : *les Médailleurs Italiens*, préfère, devant ces controverses lui donner un auteur anonyme qu'il appellera : *le Médailleur de l'amour captif*, se basant sur l'identité de la pose du sujet avec celui des médailles représentant Jacopa da Corregio et Maddalena Rossi.

Les deux autres médailles représentées ci-contre sont l'œuvre d'inconnus quoique certains attribuent celle de 1552 à Pastorino.

Les numismates seront sans doute quelque jour mis d'accord par la découverte d'un document inconnu jusqu'ici comme les travaux

et les recherches de MM. Roscol d'abord, et Grégorovious, ensuite, sont parvenus à faire concorder les apparentes contradictions existantes entre les historiens de Lucrèce Borgia.

Selon les uns, en effet, elle était la Messaline du XVIe siècle, selon les autres, elle était une créature idéale. Elle ne fut ni l'une ni l'autre, mais simplement une femme, ni meilleure ni pire que la plupart de ses contemporaines, et telle qu'avait pu la faire l'atmosphère délétère du Vatican. Elle est la représentation parfaite de l'*Amoralité*, quatre siècles avant que le mot ne fut créé, et si des poètes comme Sannazar et Pontanius, des hommes d'État comme Matarazzo, Marcius Amilius Alexius, Petrus Murtyr, Priuli, Machiavel et Guichardin peuvent sans mentir l'accuser d'inceste, Titus et Hercule Strozzi, Pietro Bembo, Alde Manuce, Tebaldeo, Arioste pourront tout aussi véridiquement chanter ses vertus, car ils ne parleront pas de la même période de sa vie. La femme intelligente mais faible, passionnée et influençable qu'elle était ne pouvait se dérober à l'ambiance, et il n'est pas étonnant, avec sa nature, que dès qu'elle fut soustraite à la terrible influence paternelle et fraternelle, elle se soit amendée à tel point, qu'il n'a pas même été possible de déclarer, en l'appuyant sur des documents sérieux, que son intimité avec Pietro Bembo n'ait pas été absolument platonique.



Musée de Nîmes

PORTRAIT DE LUCRÈCE BORGIA

Si la personnalité morale de Lucrèce Borgia nous a jusqu'ici apparu sous des dehors plus noirs que nature, sa personnalité physique en revanche a été singulièrement magnifiée. Les correspondances privées, les mémoires inconnus, ont fait justice des dithyrambiques comparaisons avec Junon, Pallas ou Venus, et les documents iconographiques que nous possédons justifient pleinenement les restrictions.

Lucrèce Borgia était loin d'être une « beauté » au sens général et éternel du mot et elle ne correspondait pas même au type que le florentin Firenzuola décrivait en son temps comme celui de la beauté parfaite : « une chevelure blonde avec des yeux bleus, une prunelle pas tout à fait noire, quoique les Grecs et les Italiens l'aimassent ainsi ; la plus belle nuance pour les yeux était le tanné».

Lucrèce avait le « charme », le « dolci ciera » voilà qui est établi.

Le chroniqueur Bernardino Zambotta la dépeint ainsi au moment de son arrivée à Ferrare : « la nouvelle épouse a 24 ans. Elle est très belle : ses yeux sont remplis de vivacité, de gaieté. Elle est mince de taille, sagace, prudente, intelligente, de bonne humeur, gracieuse et polie ».

Cagnola de Parme donne un peu plus de détails. « Elle est de moyenne grandeur et de mise élégante, sa figure est un peu allongée, son nez très profilé, ses cheveux *blonds*, ses yeux *bianco* (ce qui signifie encore aujourd'hui *bleus* dans le langage populaire italien). Elle a la bouche un peu grande et les dents très blanches, la gorge mince, blanche et pourtant belle et suffisamment opulente. Toute sa personne respire sans cesse la gaieté et la bonne humeur ».

Les femmes de son entourage corroborent ces déclarations avec quelques restrictions mentales :

La duchesse de Mantoue écrivant chaque jour à son époux pour lui dépeindre les fêtes données à Ferrare pour l'arrivée de Lucrèce décrit minutieusement les toilettes de sa rivale en élégance et en beauté se contentant d'ajouter : « Je me tais en ce qui regarde la figure de Madame Lucrèce... » et ce silence est éloquent.

La duchesse de Cotrone, dame d'honneur d'Elisabeth d'Urbin, la professionnelle beauté de la cour de Ferrare, écrit : « La nouvelle épouse n'est pas d'une beauté extraordinaire, mais sa figure est gracieuse ».

L'excellente impression qu'elle fit sur Bayard est encore une sorte de preuve de sa bonne tenue dès qu'elle fut devenue duchesse d'Este. Ce fut onze ans après son mariage que le Chevalier sans peur et sans reproche fit sa connaissance lors de son entrée triomphale à Ferrare après la prise de Bostée. Le « loyal serviteur» dépeint ainsi l'opinion des chevaliers français sur la fille de Borgia : « La bonne duchesse qui était une perle de ce monde fit aux français un merveilleux accueil et tous les jours leur faisait festins et banquets à la mode Dytalie tant beaux que merveille. Bien se dire que de son temps, ne devant, ne s'est point trouvé de plus triomphante princesse, car elle était belle, bonne, douce et courtoise à toutes gens et rien n'est sûr plus que, quoique son mari fut un prince sage et vaillant, la dite dame lui a rendu de bons et grands services par sa gracieuseté. »

Voilà un satisfecit qui compte ! même s'il fut un peu inspiré par la reconnaissance de l'estomac en souvenir de ces « beaux banquets Dytalie » qui un peu plus tard arracheront des cris d'enthousiasme à l'épicurien Montaigne.

Un point reste à élucider : Lucrèce était-elle blonde comme le prétendent ses historiographes ou brune comme nous la révèle le portrait de la collection de Giovi, son contemporain si féru d'exactitude ? En lisant attentivement tout ce qui a été écrit nous pensons pouvoir affirmer, sans craindre de voir repousser notre déduction qu'elle n'était ni blonde, ni brune ou qu'elle fut alternativement les deux car elle se teignait ou plutôt se décolorait les cheveux !

On n'en saurait douter si on veut se donner la peine de réfléchir un instant.

Lors de son voyage nuptial de Rome à Ferrare, Lucrèce exigea qu'on l'interrompit durant toute une journée et qu'on s'arrêta à Imola « pour se laver la tête, car elle ne pourrait plus le faire avant la fin du carnaval ». Pendant les fêtes de Ferrare, elle s'abstient *tout un jour, encore une fois* d'y prendre part, pour le même motif, « n'ayant pu laver sa tête depuis 8 jours ». Ce soin hygiénique, quasi-officiel, prouve qu'il était chose importante pour la jeune femme, et il est hors de doute, que, comme la plupart des femmes de son temps, elle obtenait par de savantes manipulations capillaires le ton doré cher au Titien et à Véronèse et que nos coquettes d'aujourd'hui doivent à l'eau oxygénée.

En allant un peu plus avant dans l'analyse de la coquetterie de Lucrèce on trouvera encore dans le choix de ses couleurs favorites un argument en faveur de la teinte foncée de sa chevelure, car elle avait adopté le jaune et le brun comme s'harmonisant mieux avec son teint.

La boucle blonde qui repose à la bibliothèque Ambroisiane à côté de quelques lettres de Lucrèce et qui déchaîna si fort le lyrisme de Byron est-elle donc apocryphe ? Provient-elle d'une erreur ? Ou fut-elle glissée là par quelque archiviste facétieux comme le suppose le docteur Schœffer ? Non pas. Elle a appartenu à la duchesse de Ferrare ; elle fut brune, puis décolorée, et sa teinte verdâtre et sale n'est point due à sa vétusté ; c'est une protestation séculaire de la vérité contre la ruse féminine.

J. LOEFEL.



Ph. Langlois. *Biblioth. nationale (Cabinet du duc de Luynes)*

LUCRÈCE BORGIA (MÉDAILLE)



Ph. Druet

L'AGE D'OR

HENRI DÉZIRÉ

Que de fois suis-je allé dans un recoin de Plaisance forcer la barrière verte de sa thébaïde ! Drapé dans sa lévite blanche qui lui donne la silhouette d'un débonnaire Tolstoï, dont il a aussi les grands yeux chargés de rêves, Déziré peint derrière les lilas et les rosiers, sous les frondaisons imprévues d'acacias et de fusains d'un jardin provincial où maraudent ses chats. Et on l'aime déjà d'avoir voulu pour ses clairs tableaux ce cadre intime et gai d'un atelier tendu de voiles de Gènes, où la lumière entre à flot, et aussi le parfum des fleurs et le piaillement des moineaux.

Né à Libourne, il vint tout enfant habiter La Rochelle. Il a un culte pour sa ville d'adoption, à laquelle il doit beaucoup : l'appui matériel et moral aux heures difficiles des débuts ; mieux encore : la délicatesse et la distinction de sa vision de peintre, à laquelle la lumière de notre Aunis n'est pas étrangère.

Il se plaît à évoquer son humble chambrette de la rue du Prêche, qui fut son premier atelier : c'est là que, dérobant quelques heures aux arts industriels et à la mécanique vers lesquels sa famille l'orientait, il barbouillait déjà avec conviction, un jour un fruit, un autre jour un lapin, monté en grand mystère dans ce gîte inusité. Après avoir suivi le cours de dessin de la ville, Déziré fut présenté à Bouguereau, qui le fit entrer à l'Académie Jullian.

En quelques années de labeur assidu, il acquit à fond la technique de son art, avec quelle perfection !... ses études sont là pour le dire. Puis il prit son vol et il fit bien, au risque de s'attirer la froideur de Bouguereau, ce qui ne manqua pas d'arriver. Il préféra sa noble indépendance, il chercha des leçons auprès de ces deux maîtres : le Louvre et la nature.

A ce moment, son éducation était faite. Il avait même un excès d'études un peu lourd pour lui.



PAYSAGE

dont il allait se servir ouvertement une fois pour toutes, mais dont il devait se débarrasser presque aussitôt.

Déziré est avant tout portraitiste.

Sa première manière est un peu chargée, un peu trop soucieuse du morceau dans les portraits de sa famille, très modelés et traités dans la manière sombre. Peintures intéressantes, certes, fortement burinées et construites, mais n'annonçant pas encore un tempérament bien personnel.

Mais bientôt il recueille le fruit de ses méditations au Louvre. A vrai dire, il avoue que chacun des maîtres qu'il consultait le conseillait dans un sens assez exclusif. Les agités l'autorisaient à beaucoup oser, les sévères lui recommandaient de se beaucoup retenir. Le *Jeune Homme au Lévrier* dénote déjà plus d'aisance : l'enseignement académique s'efface sous l'influence de Courbet et de Manet.

Sa deuxième manière avère une personnalité : c'est une volte-face complète ; les portraits de son frère Léon, de M. Richard, du musicien Barrier, le portrait de Mlle Périer, où il se révéla maître dans l'art de traiter les blancs et les accords de tons entre un visage et une collerette, sont les meilleurs témoins de cette évolution.

L'effet est obtenu par la juxtaposition de teintes plates : pas de liaisons factices, pas de « sauces ». Le relief ne provient que du jeu des valeurs. Les figures sont traitées par larges plans, sans le moindre repoussoir. Aussi cette peinture ne s'adresse-t-elle pas au gros public à qui elle paraît fade parce qu'elle ne poursuit pas la joliesse. Il faut un œil très exercé pour en percevoir les délicatesses.

On peut aussi rattacher à cette étape le *Portrait de Mme Gutzeit*, qui suscita de si violentes polémiques, parce que l'artiste avait écarté de parti-pris la ressemblance photographique pour ne s'attacher qu'à l'expression morale et à l'harmonieuse ambiance d'intimité émanant d'un salon aux fines grisailles. Les portraits des enfants Babut, de M. David, du petit François P... et de Mme Déziré lisant près d'une table chargée de fleurs, sont également des représentants de cette deuxième manière.

Il y a quelques années, l'Exposition Chardin fit une très vive impression sur Déziré ; il en sortit décidé à poursuivre ce but scabreux : unir la force à la délicatesse.

Et il se remit à l'œuvre sur des bases nouvelles. Je crois qu'il était temps, car l'abus des formules décoratives allait peut-être le faire glisser vers la fadeur.

Après quelques tâtonnements, il produit des



JOUEUR DE FLUTE
(FRAGMENT DE "L'AGE D'OR")

œuvres très matérielles et très complètes sans tomber dans la rondeur et le trompe-l'œil, et en conservant des accords de tons d'une suprême élégance : à cette belle maturité appartiennent les portraits de M. et de Mme D... et de Mlle Simone L..

A vingt-quatre ans, Déziré donnait une œuvre puissante, le *Portrait des enfants Babut :* c'est l'automne ; sur le plateau vendéen, les gros chênes ont revêtu l'or et la pourpre d'octobre et jonché l'allée tournante de l'épaisse traînée rousse de leurs feuilles mortes. Une fillette en robe rouge à collerette flatte la tête d'un puissant danois. A côté d'elle, ses deux frères, en costume de velours noir et cravatés de blanc, s'adossent à un banc ; à gauche, une échappée sur l'horizon vert du Bocage que ferme le renflement granitique de la montagne des Alouettes.

Tout l'effet de la composition est concentré sur cette élégante arabesque allongée que forment le banc, le bras gauche d'un des garçons, les trois taches claires des visages, la main droite de la fillette qui s'appuie sur le fauteuil. Enfin, le regard est conduit sur le chien, dont la croupe frémissante termine si heureusement la ligne générale du groupe.

Des forces verticales viennent calmer ce premier effet : ce sont les troncs des arbres, les pattes de devant du chien, la pèlerine jetée sur le banc, et surtout les silhouettes des garçons. Il y a dans la perspective du tableau une opposition charmante entre l'allée tournante de droite et l'échappée rectiligne de l'horizon, à gauche.



PORTRAIT DE Mlle SIMONE L.



RETOUR DE FÊTE.

La lumière est large et sonore. La source lumineuse est répartie en une gerbe de taches claires très voisines : les trois cols, les taches du chien. Notons en passant que l'effet clair ne provient pas d'un moyen artificiel (rayon de soleil habilement placé, etc.), mais seulement de la valeur juste des tons. Ces tons très clairs sont gammés par la tache plus vive du ciel jaune-mauve et par la richesse sobre du rouge de la robe qu'accompagne si bien le ton sourd des feuilles mortes traînant sous le banc. C'est vraiment une symphonie d'automne en rouge : ce rouge est rehaussé par les jaunes et les verts du feuillage, assombri dans les feuilles mortes sous le banc par la proximité de la robe qui représente le maximum de rouge ; le vert du banc et le noir des costumes arrrivent à leur paroxysme tout en restant dans une belle valeur.

La touche est assez large, surtout dans le paysage ; elle dénote un tempérament jeune. Dans tout ce qui est secondaire, la main court et n'insiste pas. En revanche, les taches lumineuses du groupe sont très peintes. Le modelé des visages est très matériel, obtenu par tons plats, sans nul effort de nuances, grâce à des écarts de valeurs imperceptibles. Leur platitude apparente est le fait d'un souci de vérité et se justifie par les obser-



NATURE MORTE

vations du plein air et l'éclairement de face, audacieusement choisi par l'artiste, malgré les grosses difficultés qui en résultent.

Mais, si imposante que soit la galerie de portraits de Déziré, elle ne saurait nous faire perdre de vue le reste de son œuvre.

Il se lança, presque au sortir de l'Ecole, dans une composition allégorique un peu déclamatoire, mais qui contient de beaux morceaux : *La Mort du Peintre*, où il symbolise la Fortune arrivant trop tard au foyer d'un peintre mort de misère. Je préfère de beaucoup les tableaux de genre qui suivirent ; le *Cheval mort* est tout à fait remarquable : indépendamment du côté philosophique de l'œuvre, de l'intense pitié qui s'en dégage et aussi de l'observation aiguë qu'il y a dans les caractères des badauds, la fougue du coloris et le sentiment des valeurs apparentent ce tableau aux meilleurs. Le *Pierrot à table* nous intéresse surtout par la splendide nature morte du premier plan.

Le nu a toujours exercé sur Déziré un prestige ; il a débuté timidement par une série de petits nus où il cherche à s'émanciper de l'Académie scolaire, tout en suivant scrupuleusement le modèle. Il le copie brutalement, avec ses beautés et ses tares, avec ses vulgarités fréquentes, et pourtant on le sent très préoccupé de composer ; il harmonise les blancs d'un lit ou les taches d'une corbeille de fleurs avec les tons de la chair et des cheveux.

Quelques années plus tard il simplifie, il stylise son nu ; il introduit un chat ou une petite nature morte pour animer le tableautin et le réchauffer. Enfin, l'évolution est complète et son nu devient essentiellement décoratif : ce sont généralement des baigneuses devant un lac, entre le vert acide du gazon et les tons blanchâtres des vêtements épars, où vibre souvent une orange. La *Femme accroupie devant la cheminée* allie les qualités d'un modelé consciencieux à de belles valeurs décoratives. Enfin, la *Femme debout devant la cheminée* établit la pleine maîtrise de l'artiste dans cet ordre de recherches.

Mais c'est à la nature morte que Déziré apporte ses soins les plus rares. Tout son art s'y concentre en une splendide synthèse. C'est là qu'on peut le mieux l'étudier, suivre ses progrès, écouter ses confidences. Il n'est pas une de ses évolutions, pas une de ses œuvres, si vaste soit-elle, dont on ne puisse voir le germe dans la façon dont il peint une pomme. On dirait qu'il en fait la pierre de touche de toutes ses entreprises. Toute la délicatesse

de ses harmonies s'y élabore et s'y retrouve. C'est ce qui explique ce caractère complet, définitif, satisfaisant pleinement l'esprit, de la moindre de ses natures mortes. Nous les voyons d'abord strictement décoratives, délicates jusqu'aux extrêmes limites de la délicatesse qui touchent à la fadeur. Puis il s'aperçoit du danger, donne un brusque coup de barre, s'efforce au relief par de robustes études au fusain ; mais la réaction est trop violente : il perd en délicatesse ce qu'il gagne en force, et il se désespère. C'est alors que l'Exposition Chardin lui révèle le secret de peindre avec consistance tout en restant léger et harmonieux, et il nous donne les prestigieuses natures mortes de ces dernières années, dont *les Piments* et *les Harengs*, du musée de La Rochelle.

Les paysages de Déziré se réduisent à quelques pochades prestement brossées au cours de ses voyages. Notations sommaires, mais charmantes, où l'on retrouve la fraîcheur des frottis de la première manière de Corot. Sa délicatesse native répugne au coloris violent des impressionnistes ; on dirait qu'il en ignore les procédés ; il est vrai qu'il n'a pas eu l'occasion de peindre des régions de grand soleil. Il préfère les tonalités frileuses de l'automne en Ile-de-France, les allées rousses de Saint-Cloud, les ruelles pierreuses de Meudon, les bouleaux de Montgeron, les pelouses maigres de Vincennes. De [illegible] il aime les fines nuances, le ciel soyeux et mouvant, l'herbe fade, la grève pâle, les villages badigeonnés de chaux, le vert cru des contrevents qui joue si bien sur le vert jaune des glycines, la route crayeuse bordée de ronces et de fenouils. S'il n'a pas été heureux lorsqu'il a voulu traiter la pleine mer, en revanche il nous donne un *Port de la Rochelle* d'un charme intime, avec l'azur délavé de son ciel, son eau glauque, sa tour Saint-Sauveur, ses tuiles rouges et la limpidité de l'atmosphère après l'ondée.

Enfin, il serait injuste de terminer cette étude sans faire mention des esquisses qui dorment encore dans les cartons du peintre, rêves d'un jour qu'il fixe hâtivement, auxquels il revient plus tard pour les remanier et leur donner l'accent de la vie. Ce sont les œuvres que demain élaborera, fruits lentement mûris d'une sensibilité ouverte à toutes choses, heureuse, confiante et grande.

William [illegible]



NU (FRAGMENT) [illegible]



JEUNE FEMME
ÉPOQUE RESTAURATION
(BISCUIT DE SÈVRES)

Les Figurines d'Henri Varenne

VASE
(BRONZE)

Ce n'est pas une carrière monotone que celle d'Henri Varenne, la carrière que ferait un esprit sans élans, avec départ en plein sang-froid et but bien déterminé.

Très jeune, il entreprend de sculpter le bois. Lorsqu'il a fait rendre à cette matière tout ce qu'elle peut donner, il l'abandonne. Il travaille chez Cain. Il travaille à la cathédrale de Tours, s'enthousiasme pour les merveilles gothiques et renaissance. Il développe là son goût naturel pour les œuvres chaudes de sensibilité. Puis il entreprend des travaux plus considérables : il donne une *Paix armée* à Galliéra, la *Fin d'un rêve* au Luxembourg, et surtout ce *Christ mort* de la Chapelle des Invalides, dont le corps paraît s'être asséché au feu de la face lumineusement vive. Il exécute aussi de grandes compositions décoratives à l'Hôtel-de-Ville de Tours et au Crédit Lyonnais de Paris. Entre temps, — et là se révèle son fonds de réalisme solide, — Varenne étudie l'anatomie, la botanique, l'entomologie. Il les étudie en passionné des faits précis, des contours nouveaux, en amoureux de la plante et de la bestiole.

Et c'est ainsi que, nourri copieusement d'idées, de faits, d'émotions, il va créer avec une espèce de culte des bibelots délicats. Il les manie, les remanie avec lenteur. Il cherche dans le moindre détail un élément d'expression qu'il met en œuvre, et de ces petits riens accumulés, il fait un acte de dévotion attendrie envers la femme.

Car la femme est le premier de ses sujets, peut-être même le seul, celui dont on sent transparaître la sensibilité même dans les œuvres où sa présence réelle ne se manifeste pas.

Souvent elle n'est que la femme-fleur, celle qui mêle sa ligne de femme aux lignes des fleurs, celle qui met au col d'un vase la guirlande de son corps.



ÉPOQUE SECOND EMPIRE
(BISCUIT DE SÈVRES)

C'est ce calice nerveux, fragile aux genoux et plein aux cuisses, et encore plus fragile aux chevilles. C'est le souple plan de son dos qui fuit jusqu'à ses reins, s'élargit, se renfle, et plus bas refuit.

Puis voici des biscuits de Sèvres. Cette délicieuse série de figurines, dont l'ensemble fera garniture de table. C'est le geste d'un jour fixé en une pâte fragile, aussi fragile que le geste joli.

Après la femme, l'enfant. Il plaît à Varenne par ses gracilités, ses jeux maladroits. Il a de fines naïvetés dont le contraste accusera fort bien certains contours rustiques. Car Varenne l'associera volontiers à des éléments un peu rudes. Tels ces trois petits qui soulèvent une coquille, et sur qui bave une copieuse dentelure d'algues..

Car Varenne aime aussi la plante. De sa sensibilité que mâtinent les précisions botaniques vont naître des trouvailles que l'on sentira gorgées d'eau, de terre, et de ces obscures essences dont se nourrit cet être vivace, la plante. Il les connaît toutes, il respecte leur physionomie personnelle. Et parfois, sur le matelas ouateux des feuilles, il pose comme une tache d'émail, la bestiole bizarre qu'est le cerf-volant. Il aime cet insecte, son corselet, sa carapace de bronze roux, et cette façon bancale qu'il a de mouvoir à contre-sens des pattes chitineuses et de tâtonner l'air avec ses pinces.

Pour rendre ses modèles jusqu'à la minutie, Varenne choisit avec sensualité ses matières et ses patines. Toutes ont entre elles un certain air de famille, car toutes ont ces deux qualités maîtresses : la luminosité, la franchise des tons. Il n'aime pas plus les pâtes [illegible] que la [illegible] bronze.

Au contraire, il recherche [illegible] celles dont l'éclat [illegible] caresse des doigts. Il taille l'ivoire, il use l'albâtre. Il essaie des terres spéciales [illegible] mécontent, il enduit de [illegible]. Il est sans cesse inquiet de trouvailles qui donneraient au bronze une plus grande limpidité. Il le dore, puis il use la dorure, et par-dessus [illegible] l'argenture. Il polit, reprend au ciseau, entreprend même des alchimies bizarres comme de passer telle pièce à l'encaustique pour la [illegible] d'immerger telle autre dans l'eau de mer plusieurs mois durant, [illegible] d'enfouir celle-là dans le fumier pour imbiber le bronze d'un étrange vert-de-gris. Ce ne sont pas là, bien entendu, ses procédés habituels, mais ne marquent-ils pas un [illegible] de faire rendre à la matière tout son suc lumineux ? Et de fait, dans le moindre bibelot, rien n'est éteint.

. . .

Or, — et ceci est plein d'intérêt, — cette mise en œuvre savoureuse des patines s'appuie sur un dessin solide. Chaque élément vit d'une âme subtile, et le jeu des reflets, le moelleux des gestes s'organisent sans heurts en un petit drame. Que nous voilà loin de ces voluptés brumeuses de certains esthètes ! Quelle distance entre ces petites statuettes dont chaque pli recèle une intimité, et ce tape-à-l'œil poseur des marchands de naïvetés ! Il



[illegible]

fut un temps, pas très lointain, où l'on goûtait des émotions quasi érotiques à contempler une mouchure d'émail au flanc d'un vase. Le dessin était une chose honteuse.

Or, Varenne a hautement gardé la tradition d'un dessin précis. Il est trop amoureux du réel pour se contenter d'une tache aux contours flous, d'un ensemble à la texture molle. Son œil est familiarisé avec les solides fantaisies de la Renaissance française, et dans la profusion même du décor, il choisit des masses de valeur identique, les équilibre et les attache solidement à un axe.

. ˙ .

Mais cela n'implique pas un servile respect du vieil arsenal décoratif. Varenne a exécuté deux vases berrichons, pansus, en forme de courge, dont le seul décor est une patine rouille et vert-de-gris aux consistances liquides, et une anse, mais une anse faite d'une branche qui se dégage d'un bouquet de feuilles. Or ce bouquet, — qui est un vrai bouquet naturel sans adjonction d'aucun élément poncif, — n'est pas jeté là sans le souci d'un axe central. C'est une tache équilibrée que lie à la masse du vase une harmonie subtile. Sur le galbe paysan, l'œil coule sans obstacles jusqu'à cette anse. Rien ne l'accroche qu'elle et son matelas de feuilles, et l'œil ne cherche pas autre chose, car la touffe est assez copieuse pour le satisfaire.

Et c'est toujours ce même principe de composition que réalise Varenne : conduire l'œil sans heurts jusqu'à un point saillant. Tel est le buste de Madame Nobel. L'or s'y allie à la néphrite verte en un accord luxueux, et l'éclat quasi-sonore des deux matières est un simple socle à ce lait de l'ivoire dont est fait le buste. Voici, ailleurs, une corbeille de fleurs. Sa rusticité se coupe en un point, — en un seul, — de deux enfants qui jouent de la flûte.

On ne saurait mieux résumer l'œuvre de Varenne qu'en citant ses propres paroles :

« Je veux fondre en une harmonie la préciosité des matières, des patines, et les finesses expressives de l'exécution. J'aime ce qui chatoie, la pierre raffinée ... »

Et cet exposé sans prétention prend la valeur d'une tradition bien française lorsque Varenne le prononce lui-même. Car il a cette pesante apparence qu'ont les portraits bourgeois du XVe, la mâchoire tenace, l'œil fin. Il est prêt au rire large comme à l'émotion délicate et, sous ses doigts que l'on eût jurés lourds de maladresse, des figurines naissent souplement.

PIERRE-MARCEL LAMBERT.



FILLETTE COUCHÉE



Ph. Boissonnas

CHALET A ABONDANCE (HAUTE-SAVOIE)

La Maison en Savoie

Il est bien entendu, aujourd'hui, que le régionalisme est à la mode. On s'aperçoit que les divisions artificiellement créées par la politique sont effacées par d'autres divisions, mystérieuses, profondes, qui tiennent au fond des choses. Et voici que la politique elle-même s'avise, en France, qu'il n'y a pas de départements, mais des provinces. Ces idées «régionalistes» rayonnent dans le commerce, dans l'industrie, un peu trop, peu dans la littérature et dans l'art, commencent à se répandre dans l'architecture. Il leur manque, pour porter tout leur fruit, d'être parfaitement entendues. On n'a pas tout dit, en matière de régionalisme, quand on a organisé un bal masqué où le costume des provinces était de rigueur ; quand, dans ce bal, on a dansé la bourrée d'Auvergne ou la gavotte de Bretagne. On n'a pas écrit un roman provincial, parce que le décor de ce roman est emprunté à telle province. Il faudra, pendant longtemps encore, appliquer à l'étude des faits provinciaux, la méthode rigoureuse que M. Jean Brunhes a appliquée dans sa remarquable *Géographie humaine*. Il va sans dire que ces idées sont dans l'air, mais elles voltigent sans se poser nulle part ; et l'on peut répondre à ceux qui réclament la priorité de l'initiative de ces idées par le joli mot de Pascal « Que l'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau ; quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. »



M. DUPANLOUP — MAISONS CONSTRUITES A ANNEMASSE (HAUTE-SAVOIE)

Pendant longtemps, en architecture, on a construit indifféremment en Bretagne des maisons provençales, en Normandie des maisons du pays basque, en Provence des maisons bretonnes, et en Savoie, des maisons d'un peu partout. Mais, depuis peu de temps, des architectes se sont avisés que la maison rurale correspondait à certaines lois constantes de climat, de température, de sol, que ces conditions physiques n'avaient pas sensiblement changé, et que par conséquent ils n'avaient qu'à regarder les modèles que leur proposait l'architecture paysanne. Et ils n'avaient pas tort. Ces demeures rurales « sont faites à l'image de leurs habitants, et en traduisent, par leur intérieur la diversité d'occupation ; elles ressemblent surtout à leur milieu physique, au pays où elles s'élèvent, aux matériaux, pierre, terre ou boue, bois, qui sont à la disposition du constructeur, et qui lui coûtent le meilleur marché, car le bon marché de la maison d'habitation est la condition primordiale, plus encore que son luxe, son confort, son habitabilité, ou même sa durée. »

Ainsi par exemple, dans l'Europe centrale et orientale (Russie) et aussi boréale (Norvège, Suède) le type qui domine, est la maison en bois, construite avec des troncs empilés et assemblés aux quatre angles : ce type correspond à la forêt boréale qui s'étendait autrefois sur tous ces pays, et qui est maintenant séparée par endroits. La maison entièrement en pierre, au contraire, correspond à l'abondance de la pierre, facilement extraite du sol même, par exemple les « lauzes » des Alpes, les « laves » de la Bourgogne, les roches basaltiques d'Auvergne, les blocs des steppes dans le Jourdain, l'Arabie Pétrée ou la Haute-Égypte. Alors, la charpente est remplacée par un toit conique, comme la *Nuraghi* de Sardaigne, ou les *Talayots* des Baléares, ou par une voûte. Dans la forêt équatoriale, le nègre se construit une case ronde ou carrée, avec les bois et les lianes qu'il a sous la main.

Mais ce sont là des faits d'ordre général, qui constituent en quelque sorte les données de la question. Dans chaque province, il convient d'étudier les conditions physiques des habitations humaines et la relation qui existe entre les uns et les autres. C'est ce que j'ai tenté de faire pour une province que je connais pour l'avoir parcourue dans tous les sens, la Savoie.

Le type le plus fréquent, que l'on remarque à une certaine altitude, dans les hautes vallées, et généralement à proximité de forêts, est *le chalet*, la maison de bois dont je parlais tout à l'heure, et que l'on retrouve en Russie, en Suède et Norvège, en Suisse, c'est-à-dire sur l'étendue de l'ancienne forêt boréale. Ce chalet, on le construit dans la vallée des Dranses, à Abondance, dans la vallée du Giffre, dans la haute vallée de l'Arve, dans le massif du Mont-Blanc, dans la Maurienne et la Tarentaise. On en connaît la formule générale : quatre forts piliers en pierre de taille, reliés par une maçonnerie ; le nombre des piliers augmentant avec les dimensions ; les murailles en troncs de sapins équarris, posés les uns au-dessus des autres, comme des pierres ou des briques ; les troncs reliés les uns aux autres par un système de chevilles en bois ; entre chaque assise, une couche de mousse sèche, fortement tassée, qui joue le rôle du mortier ; puis, des couvre-joints, lattes de bois symétriquement disposées, qui rendent l'édifice plus imperméable ; le toit formé de petites planches de sapins ou tavaillons, fixés à partir du faîte sur des chevrons légers. L'élévation n'est pas très forte, et la pente suffisante pour favoriser la chute de la neige, qui tombe en hiver en abondance et serait capable de faire fléchir les charpentes les plus solides. Ce toit avance de deux mètres sur le plan du mur de

façade. Il abrite les balcons en bois ajouré, qui desservent toutes les pièces de la maison, les rendent indépendantes, et courent tout autour de la maison. Les galeries servent de promenoir, de salle de jeux pour les enfants, d'étendoir pour le linge. Le chalet comporte en général un rez-de-chaussée et un premier étage. Le rez-de-chaussée abrite l'étable, les provisions d'hiver, parfois un petit atelier. Au premier étage : la cuisine, qui est la pièce principale, et les chambres à coucher, disposées tout autour. L'ameublement est rudimentaire; un grand banc de bois, quelquefois grossièrement sculpté de motifs empruntés à la flore et à la faune des montagnes (edelweiss, tête de bouquetins), constitue le principal meuble ; quand le propriétaire, comme il arrive souvent en Savoie, est un ancien émigrant enrichi, on trouve à l'intérieur des papiers de tenture prétentieux et des meubles du faubourg Saint-Antoine, tandis que la carcasse de la demeure a gardé le caractère des maisons du pays. Enfin, le chalet est adossé à la pente de la montagne, protégé ainsi contre le vent du Nord, exposé autant que possible au midi, et dominé en arrière par des bouquets d'arbres et des taillis qui le garantissent contre la chute des pierres.



Ph. Boss[illegible]

MAISON PRÈS DE THONON (HAUTE-SAVOIE)

Qui ne voit qu'une pareille maison ne tire sa beauté que de son caractère d'utilité. Les couvre-joints par exemple, rompent la monotomie de la façade. L'auvent du toit détermine sur elle un joli jeu d'ombres et de lumières. La balustrade du balcon est le prétexte de motifs en bois découpé, d'une grande variété, cœurs, trèfles, rosaces, étoiles, etc. La matière même, le bois résineux, le bois de sapin, employé de préférence parce qu'il est plus chaud, plus imperméable et plus mauvais conducteur de la chaleur, est d'un jaune somptueux, qui par l'effet du temps, devient roux, ambré, et fait une jolie tache sur le fond de la montagne. La situation même du chalet, adossé à la montagne, provoque un contraste, une harmonie colorée entre son bois brun et le bouquet de sapins, qui le protège contre les avalanches de neige ou de pierre.

Mais entre tous ces chalets, que de différences précisées par le milieu. Si, par exemple, je suis la Vallée de Tarentaise à partir de Moutiers, je rencontre ces chalets ; à Mâcot, à Landry, j'en retrouve les données principales ; la forêt de sapins est voisine. Plus loin, à Séez, où les carrières de schistes abondent, je rencontre des toits formés avec des plaques de schistes, posées les unes sur les autres, comme des tuiles, et retenues par de grosses pierres ; plus loin, au dela de Sainte-Foy, les galeries de bois prennent leurs points d'appui, non pas dans le mur de façade, mais dans d'énormes colonnes rondes, placées à chaque angle de la maison. Plus loin, toujours en remontant le cours de l'Isère, le bois de sapin se fait rare, et les forêts de mélèze apparaissent, quoique rares ; la ma[illegible]



Ph. Boissonnas

MAISON A ANNEMASSE

toit en auvent est soutenu par des colonnes de bois, qui reposent sur des supports en maçonnerie, prenant eux-mêmes leur point d'appui sur le parapet en pierre du perron; dans la région des lacs, à Angon, par exemple, sur les bords du lac d'Annecy, ces colonnes sont en pierre et forment une véritable loggia qui entoure le premier étage; dans la région du Chablais, où le vent du nord-est, *la bise*, domine avec violence, le perron de pierre vient buter contre un mur en retour sur la façade, et qui n'a d'autre utilité que de protéger la façade contre ce vent; dans cette région, on voit des villages entiers tournés vers

est presque toute en pierre, avec des revêtements intérieurs de mélèze. — Si, d'autre part, je descends la Haute-Maurienne, à partir de Bonneval-sur-Arc, je remarque un dispositif dicté par la crainte du froid; pour entrer dans la maison, je franchis successivement, trois sauts, trois portes, en descendant chaque fois d'un degré, pour arriver au niveau de la pièce principale, *le pêle*, où l'on se chauffe, tandis qu'à gauche, séparée seulement par une rigole où s'écoule le purin, se trouve l'étable avec les bêtes, et au fond, les lits, caisses de bois où grouille confusément la marmaille.

La maison de plaine, presque toujours en pierre, obéit elle aussi aux conditions de milieu. On rencontre en Savoie, un type très fréquent, un peu partout, sur les bords du Rhône, de Bellegarde jusqu'à Yenne, dans le Chablais et le Faucigny, dans le Genevois et la vallée de Chambéry, et jusque dans le Bugey, qui a fait partie du duché de Savoie, jusqu'au traité de Lyon (1601). C'est une grosse maison carrée ou rectangulaire, couverte d'un grand toit en tuiles, en pente rapide. Ce toit, avec des lucarnes qui font croire que le grenier a soulevé la toiture pour regarder au dehors ce qui s'y passe, avance, comme dans les chalets, en auvent, bien au delà du plan de la façade. Il abrite en effet, tantôt une galerie ou des balcons de bois, analogues à ceux des chalets, plus souvent un escalier de pierre extérieur, qui donne accès sur un vaste perron, au premier étage, *l'étrâ*, où l'on circule, où l'on travaille à l'abri, où l'on suspend la cage à fromage et la claie aux noix. Sous le perron, une porte voûtée donne accès dans la cave et les réduits. Quelquefois, le

le midi, avec le même dispositif contre la bise. Là également, on observe que la beauté de l'architecture dérive de son utilité. Les toits en pente, adoptés pour faciliter l'écoulement des neiges et des pluies dans un pays où l'hiver est long, même en plaine, ont l'air de couver les maisons et ressemblent à des coiffes de bonne femme; le perron en pierre, avec son parapet recouvert de vases de géraniums, les colonnes en bois ou en pierre entourées de liserons, l'auvent, la porte voûtée sous le perron, créent dans la façade des jeux de lumière et d'ombre, une animation variée, tout en conservant un ensemble de lignes simples, sobres, en harmonie avec la condition de ceux qui habitent ces maisons, et en quelque sorte avec la cadence de leur démarche.

Les architectes d'aujourd'hui, obéissent-ils aux conseils suggérés par l'œuvre des maîtres à bâtir d'autrefois, et par les conditions physiques du milieu? Pendant ces vingt ou trente dernières années, la Savoie a été envahie par des ouvriers piémontais, maçons généralement, qui peu à peu, se firent entrepreneurs, et même, architectes. Ils ont construit, dans les agglomérations créées rapidement autour des gares de chemins de fer, sur les lignes de tramways départementaux, dans les villes modernes qui s'édifiaient, par la vertu du développement industriel, à côté et en marge des villes anciennes, bâties, elles, sur la colline, autour d'un château-fort, des constructions quelconques, recouvertes d'un plâtre rose, et mauve, analogues à ces constructions des terrains vagues de la banlieue de Paris. Les difficultés ils les escamotaient; l'escalier, dont ils ne savaient que faire, ils le

plaçaient dans une tourelle, à l'angle de la maison, ils ne donnaient plus la même inclinaison au toit, méprisaient les indications données par le climat. Et ainsi, menaçait de se perdre le vrai type de la maison du pays. Mais voici que l'on tente quelques efforts intelligents, et que l'on tâche enfin d'obéir à des lois qui ne se peuvent éluder. A Annemasse, une petite ville, où les modèles anciens abondaient, où l'on a bâti, pendant longtemps, suivant des procédés inconsidérés, M. Dupanloup revient à la tradition locale et construit des maisons extrêmement bien comprises au point de vue du climat et du décor. La vue que l'on a d'Annemasse est merveilleuse et variée : la chaîne du Mont-Blanc, les Voirons, le coteau de Monthoux, le Salève, le Jura ; il semblait tout indiqué que les maisons, comme les rues, ouvrissent leurs yeux, c'est-à-dire leurs fenêtres, sur ce merveilleux paysage. Résolument, les maisons, comme les rues, lui tournaient le dos. Le vent dominant est la bise ; les maisons, comme les rues, s'offrent généreusement à la ventilation la plus vigoureuse. L'hiver y est long, les pluies abondantes : le toit était plat, etc. Les maisons construites par M. Dupanloup, offrent des toits très bas, en pente rapide, comme j'ai pu en observer dans les villages avoisinants, qui subissent le même régime climatérique ; à Vétraz-Monthoux, à Ville-le-Grand... ; elles offrent peu de prise, peu d'ouvertures à la bise ; elles tournent leurs façades vers le soleil, vers le Mont-Blanc ; elles sont faites pour inspirer à ceux qui les habitent l'amour du paysage qu'ils ont sous les yeux. Je signale la maison construite à Collonges-Bellerive pour M. Chenevière, et qui est, semble-t-il, une copie du presbytère de Virez-en-Sallaz, le collège de Thonon....

J'en signale enfin, et surtout, les exquises architectures créées par M. Charles Coppier, à Talloires. Rien à craindre ici, du vent, puisque le village de Talloires est parfaitement abrité par la montagne elle-même. Le décor ici, c'est le lac. Du soleil, une langueur méridionale, un paysage de lacs italiens, un parfum d'îles Borromées. C'est là qu'Albert Besnard a vu le paysage de son *Ile heureuse*, c'est là que Caro-Delvaille est venu chercher le d[illegible] *Fontaine d'amour* [illegible]. Charles Coppier, enfin, travaille depuis de longues années, dans le pays, [illegible]. Charles Coppier à qui l'on doit les merveilleuses planches que l'on sait d'après Rembrandt et Léonard de Vinci, s'est métamorphosé, pour lui-même, et pour Albert Besnard, en architecte. La *Pergola*, qu'il a imaginée pour les loisirs de son ermitage, est un chef-d'œuvre. — La villa toute blanche, s'oppose au bleu profond du lac. La couleur des tuiles brunes du toit à l'italienne s'oppose au fond de taillis du [illegible]. La façade, flanquée de deux pavillons carrés, est précédée ainsi que les deux pavillons d'une loggia, soutenue par des colonnes rondes, blanches, aux chapiteaux doriques, très simples. Les ombres portées sont nettes, amusantes et variées. La séparation du rez-de-chaussée et du premier étage en balcons, sur les loggias, est le prétexte d'un profil de moulures sobre et élégant. La transition entre le toit et le mur est obtenue par des lattes de bois en forme de consoles d'appui. Le niveau de la maison a été calculé par rapport au niveau du lac, de façon que la lumière, toujours répandue à profusion, ne soit jamais aveuglante, et que jamais l'on n'y souffre à l'intérieur des appartements de la réverbération. Le jardin en pente sépare la maison du lac et, sur la rive, court une pergola couverte en la saison, de plusieurs milliers de roses, dont les colonnes blanches semblent être le soubassement de la villa, vue à quelque distance. Et l'on n'imagine pas, dans ce décor, d'autre demeure.



CH. COPPIER — [illegible]

[illegible] Vaillat.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

De grandes réjouissances artistiques ont fêté les soixante-dix ans du professeur Eugène Bracht, le grand paysagiste fixé à Dresde, aussi remarquable par l'abondance de son œuvre et la qualité de sa peinture, dont pas un morceau n'a vieilli, que par le nombre et aussi la qualité de ses élèves. Ceux-ci, tandis que quatre cents tableaux de leur maitre sont exposés à Darmstadt du milieu de l'été jusqu'à la mi-automne, ont organisé, en son honneur, une exposition au *Kunstverein* de Munich, d'un ensemble rétrospectif des travaux de l'école. Or, cette école, on peut affirmer que ce fut et c'est véritablement la santé du paysage allemand. Jamais la valeur singulière de l'enseignement d'un maitre, qui a si admirablement prêché d'exemple, n'a reçu une aussi éclatante confirmation. C'est la liberté absolue de la composition, de la mise en place et du choix du motif — les uns vont à l'alpe, les autres à la mer, les autres à la lande — et c'est une discipline magnifique dans la bonne tenue, le sérieux, la profondeur du sentiment et la conviction au travail. Pas une œuvre médiocre, pas une de pure virtuosité, pas la moindre concession aux divers charlatanismes à la mode. Autant de noms, autant de vrais artistes; autant de tableaux, autant de sérieux efforts. Et de ces toiles qui représentent le labeur de deux générations, on peut aussi dire qu'aucune n'a vieilli. M. Merseburg monte au Sentis où il observe certains effets qui avaient passé inaperçus jusqu'ici des peintres d'Alpes, ainsi les singulières colorations vert-de-grisées de la roche au printemps, alors que dans les fissures des parois à pic l'herbe rase et balsamique qu'affectionnent les chamois a succédé aux névés. Mais ce sont là choses qu'il est à peu près inutile d'expliquer à qui ne les a pas vues au moins une fois dans la nature. Il est tellement plus facile de trancher de haut : « ces tons sont faux » que de monter au Sentis. M. K. Wend., avec un recoin de jardin fleuri, orné d'une tonnelle bleue, dit tout le charme mélancolique de l'été allemand. En France, cela paraitrait à peine vraisemblable. — M. Richard Kaiser ajoute une strophe resplendissante d'air et de bonheur à ce déjà long poème que le paysage du Chiemsee inspire à l'art allemand. — M. Hartig dit l'éploration et les façons souffrantes des massifs de roses trémières et de tournesols, le soir, au bord des tristes mers du Nord. M. Sauerlaender traite l'éternel thème du moulin à vent hollandais de façon à l'agrandir et à le rajeunir. — Dans son paysage d'usines et de mines, M. O. Noah n'a rien perdu de la leçon des pastels de Constantin Meunier. Et les bois en couleurs de M. Heine Rath conservent la fraicheur de l'aquarelle avec la solidité de la peinture à l'huile. Il est impossible de tout citer, ceux qui peignent la radieuse féerie de Venise, ou simplement les terrains vagues au bord de la Sprée, alors que s'y ébattent les petits prolétaires berlinois; ceux qui recherchent le recoin intime ou ceux qui aiment à dominer de vastes panoramas. On est fort injuste à l'étranger à l'égard du paysage allemand parce qu'il est généralement sombre et sans gaieté. Ceux qui l'étudient sur place savent à quel point il est véridique et n'est-il pas amusant, à l'heure ou tout le monde relit Châteaubriand, d'en trouver la justification jusque dans les pages des deux voyages à Prague !

Je passe sur les grandes expositions de Mannheim et de Dresde... J'ai souvent parlé de l'heureuse, trois fois heureuse décentralisation allemande. Le fait le plus nouveau est l'effort continuel tenté par la grande ville pour répandre désormais son art dans la campagne et organiser des expositions jusque dans des villages. Aibling, par exemple, en a eu une d'œuvres de Leibl. Y en a-t-il jamais eu d'œuvres de Courbet à Ornans ? Mais c'est l'hôtel de ville de Wolfratshausen qui a su ces derniers temps réaliser la plus jolie idée : une exposition des peintres de la vallée de l'Isar dont Wolfratshausen est, en amont de Munich, un peu en retrait sur la Loisach, au confluent des deux rivières, la petite ville la plus aimable : des chalets et un clocher blancs contre un talus de vieux hêtres et de sapins. Et voici aussitôt un entier district conquis à l'art moderne en même temps que rendu attentif à la beauté de ses sites. Des traits de cette « culture » artistique intensive envahissant la campagne allemande pourraient chaque fois remplir cette chronique.

Et il faudrait une autre chronique spéciale pour signaler les nouveaux monuments dont partout les villes les plus modestes se parent, et les nouvelles acquisitions et les agrandissements des musées. Celui de Leipzig vient de consacrer une salle à la statuaire de Max Klinger. Au centre le fameux *Beethoven*, athlétique et monumental, terrorisant l'aigle rejeté en arrière de ses pieds, ce *Beethovén* au poing fermé de la *Cinquième symphonie*, assis dans un fauteuil paré de figures charmantes et de reliefs symboliques. Autour, la *Salomé*, de 1894, l'un des premiers essais plastiques de cet artiste si diversement doué et qui, de tout temps, pour coups d'essais voulut des coups de maître; *Cassandre*, d'un hellénisme si authentique, la *Baigneuse*, l'*Athlète* et la tête du penseur Wilhelm Wundt.

Et je m'aperçois que je ne vous ai pas même encore signalé la grande exposition d'art décoratif de Munich, qui a reçu tant de visites françaises ces derniers temps. Ce sera peut-être pour la prochaine fois. Mais j'ai un peu l'impression qu'à force d'en vanter une autre chaque année le lecteur finit par croire que ce soit toujours la même ! L'art ne chôme plus nulle part en Allemagne, à plus forte raison à Munich.

William Ritter.

AUTRICHE-HONGRIE

Depuis une dizaine d'années le Ministère Autrichien de l'Instruction publique et des Cultes a pris la louable habitude d'avoir toujours en chantier quelque ouvrage monumental consacré à l'un des grands artistes modernes qui ont fait honneur à l'Empire. Après Segantini, et Rudolf von Alt, aujourd'hui, c'est le vieux Josef Führich dont le nom signifie cette étape du romantisme de Vienne et de Prague qui, à l'académisme [illegible] substitua un autre sous prétexte de retour au moyen-âge et aux origines nationales. Führich est en somme encore plus un nom qu'une œuvre. Il naît le [illegible] février [illegible] à Kratzau, petite ville à la frontière de la Haute-Lusace, dans le cercle de Boleslaw (Bunzlau) allemand, en Bohême. Il nous a laissé une très intéressante autobiographie que le bon travail de M. Moriz Dreger reproduit *in extenso*. Ardemment catholique, lecteur assidu de Schiller, de Goethe, de Klopstock et de Chateaubriand dont [illegible] Martyrs, il vit à Dresde, à Prague, à Rome et de nouveau à Prague, y faisant figure de *Nazaréen* plus que de romantique, et presque de théoricien plus que de peintre. Il est bien plus intéressant à raconter qu'à voir, à rencontrer qu'à s'attarder avec lui. Il ne s'éteint qu'en 1876, ayant perdu toute influence sur les nouvelles générations, même catholiques. Beaucoup moins poète que de Schwind, moins monumental dans ses figures que Schnorr, moins habile dans sa composition que Cornelius, moins imaginatif que Rethel, d'un charme intime moins bon enfant que Ludwig Richter, il est un peu tout cela à la fois. Il part de la peinture d'église en usage dans les églises d'Autriche et où perce une vague influence de Tiepolo, très finement notée jadis par M. Henry de Chennevières, et aboutit à des compositions où ni Rome, ni Albert Durer, ses deux grandes études, n'arrivent à s'entrepénétrer harmonieusement. Sa *Vie de Saint-Wendelin*, son *Saint-Isidore* au travail, distrait du labeur par des battements d'ailes et des froissements de robes dans les airs, renferment ses plus beaux paysages. Des artistes de sa sorte existent encore en Allemagne et ce catholique bohême donne la main à l'évangélique prussien Wilhelm Steinhausen. Son projet de décoration pour l'église de Altlerchenfeld, un des faubourgs de Vienne, et le tableau *Promenade de Marie à travers les montagnes* sont, dans deux données différentes, ses œuvres les mieux venues. Dans un paysage de rochers et de vieux arbres la vierge passe, toute à sa méditation intérieure et ne prêtant nulle garde aux roses dont les [illegible]

[illegible]

[illegible] religieuse moderne dans les deux grands Empires du Centre, [illegible] l'architecte Richard Berndl en [illegible] des plus curieux, conservé à Jennbach dans la vallée inférieure [illegible] même lorsqu'elle invente des sites maritimes, ressouvenus [illegible] l'habitude du spectacle alpestre et des sites, où l'œil en [illegible] Même les plis des vêtements, les nervures des cuirasses prennent quelque chose de [illegible]

Allons-nous avoir enfin une libre association [illegible] de l'ancienne *Kunstschau* [illegible] Nous pouvons l'espérer [illegible] nouveau statut, parmi lesquels nous relevons l'architecte Otto Wagner, les professeurs Josef Hoffmann et [illegible] les peintres Gustave Klimt, [illegible] Koloman Moser, [illegible] Orlik, les statuaires [illegible] Metzner et [illegible] bref le dessus du panier de la société artistique viennoise. [illegible] *Bund* [illegible] Congrès Eucharistique par une imposante exposition d'art religieux à laquelle la coopération des grands décorateurs de [illegible]

[illegible]

ESPAGNE

L'ART, lui aussi, villégiature, et pour en rechercher les manifestations estivales, il faut remonter vers le nord et vers les plages. C'est en effet dans les principales stations balnéaires du Cantabre ou de Galice que se sont ouvertes les expositions du mois dernier. Au Musée de Saint-Sébastien — dont le Comité de direction vient de décider l'acquisition d'intéressants exemplaires de vieux mobilier basque — sont actuellement réunies 26 toiles du peintre local José de Echenagusia Echeraz, récemment décédé à Rome. Elles appartiennent aux genres les plus divers, depuis le tableau de mœurs (une « Flamenca », « L'Odalisque », « Pique-nique champêtre », [illegible] d'anecdote (« Don Quichotte », de [illegible] paysage ou le portrait, jusqu'aux compositions d'histoire religieuse « La femme adultère », et l'ébauche de « L'Arrivée au [illegible] offrent des qualités solides, mais un peu dépourvues de spontanéité dans leur caractère décoratif. Un artiste français [illegible]

argentines, où il a trouvé des sujets et des types originaux (« Un compadrito »).

L'Association des Artistes Basques a ouvert, au siège de la Société Philharmonique de Bilbao un intéressant Salon, formé d'œuvres, quelques-unes remarquables, des frères Zubiaurre, Iturrino, Echevaria, Durrio, Guinea, Losada, Dario de Regoyos, Tellaeche, Basterra, Salazar, etc., avec conférences artistiques et musicales. Mais le public ne semble pas avoir répondu, comme elle le méritait, à cette tentative. Enfin, à la Corogne, s'est ouverte une exposition de plus de 200 tableaux des meilleurs artistes espagnols contemporains : Roméro de Torrés, Alvarez Sotomayor, Sala, Benedito, Chicharro, Ferrant, les frères Zubiaurre, Anselmo Miguel Niéto, Covarsi et autres. Cette activité artistique en plein été est d'un bon augure pour la saison d'automne et d'hiver.

Un triste fait-divers à signaler : le suicide du sous-directeur de l'Ecole des Arts et Métiers de Saint-Sébastien, le peintre Alejandrino Irrureta, dont on attribue l'acte de désespoir au chagrin excessif d'avoir vu refuser son envoi au dernier Salon de Paris.

L'affaire de l'« Adoration des Mages » de Van der Goes, dont je vous ai entretenus à plusieurs reprises, vient d'entrer dans une phase nouvelle à la suite de la signature, entre le gouvernement espagnol et le Supérieur du Collège de Monforte, qui avait vendu, comme on sait, ce tableau au Musée de Berlin, d'un contrat par lequel ledit Supérieur s'engage à conserver le chef-d'œuvre, dont l'Etat lui laisse à cette condition la garde. Cet engagement écarte le péril d'un enlèvement subreptice et toujours redouté du panneau de Van der Goes, mais on ignore si la question est aussi tranchée au point de vue diplomatique et si l'Allemagne a retiré sa réclamation à ce sujet. Certains journaux ont annoncé la disparition du monastère de las Huelgas, à Burgos, du fameux coffret en or de l'émir El-Mamoun, trophée presque millénaire de la bataille de Las Navas, dont on vient justement de célébrer la commémoration. Les intéressés expliquent cette disparition en assurant qu'elle remonte à l'invasion napoléonienne en Espagne, et que depuis le coffre d'El-Mamoun n'a figuré, quoi qu'on en ait dit, dans aucune exposition archéologique. Où est-il donc aujourd'hui ? *That is the question.*

J. Causse.

ITALIE

Rome a assisté cette année à des luttes artistiques bizarres. Le gros public n'a pas pu en saisir l'écho dans les quotidiens, qui ne s'en sont pas occupé outre mesure, et n'a même pu s'en apercevoir, du reste, à la LXXXIe exposition de la « Società degli Amatori e Cultori ». Cette exposition n'a pas été supérieure, ce qui eût été à souhaiter, ni inférieure, ce qui eut été difficile, aux autres expositions similaires. Mais les groupements artistiques de la péninsule, ou simplement les artistes qui s'efforcent à bien faire, ne gagnent rien à tant de discussions que des intérêts matériels soulèvent sans cesse.

On remarque en Italie la décadence de ces sociétés artistiques appelées « promotrices », qui cependant pouvaient laisser beaucoup espérer il y a quelques années seulement, pour l'élévation du goût esthétique italien. A Rome, les disputes ont abouti à une scission des groupes artistiques qui avaient jusqu'ici œuvré de concert à la « Società degli Amatori e Cultori ». Il se peut que de cette scission naisse une concurrence féconde, ainsi qu'il arrive toujours. Ce serait un bien, et un bien nécessaire et urgent. Cependant, on reste rêveur en lisant un article du nouveau statut de la Société, par lequel les « sociétaires qui ont exposé au moins à trois expositions internationales ou à cinq expositions nationales, ou à cinq expositions internationales et nationales, ou bien qui ont obtenu des distinctions honorifiques à de grandes expositions italiennes et étrangères, ou qui, enfin, ont quelque œuvre dans une galerie nationale italienne ou étrangère, ont le droit d'exposer une œuvre de leur choix pour chaque section de l'Exposition, sans être soumis à l'examen d'un jury. *Toutefois, s'ils désirent exposer plus d'une œuvre, ils doivent, pour les autres, se soumettre à cet examen* ».

L'absurdité d'une telle décision se passe de commentaires. Les salles du « Palazzo delle Belle Arti » de la rue Nationale ont accueilli l'habituel fatras. M. Sartorio, évocateur mou trop souvent, expose une toile *la Moisson*, où comme toujours l'idée littéraire y est plus intéressante que la peinture : ce tableau concentre son émotion dans la force sereine des bœufs qui occupent le haut de la toile, mais rien ne converge vers eux : l'effort du moissonneur, au premier plan, qui ramasse la récolte, est faible, et le tout est trop photographiquement décoratif pour représenter vraiment le grand lyrisme des richesses de la nature arrachées et amassées par l'homme. M. Mancini a exposé des portraits féminins sans élégance, qui gagnent une certaine intensité cependant dans l'inachevé de la couleur. Les pastels de M. Casciaro estompent des paysages connus, sans nous toucher avec un accent inconnu et fort. On peut remarquer aussi un portrait assez fade de Alma Tadema, des toiles de quelques jeunes qui font « élégant », tels Memmo Genua, Alessandro Battaglia, Szoldatiez, d'autres qui s'efforcent vers un art plus vigoureux, parmi lesquels on peut nommer MM. Bazzani, Cavalieri, G. Raggio, G. de Blaes, et surtout M. Alfano, qui a donné, avec la représentation d'une vieille mendiante, une page d'un pathétisme facile, certes, mais d'un « géométrisme » sobre et haché, intéressant.

Les sculpteurs se montrent peu nombreux et peu remarquables, quoique heureusement les plus jeunes s'éloignent de plus en plus de cette photosculpture effrontée que l'on retrouve dans un buste de femme de M. Maccagnani.

Au « Circolo Artistico », l'exposition du portrait, organisée dans une certaine mesure par les dissidents de la « Società », est sans doute bien autrement intéressante. Les œuvres d'artistes morts ou vivants y sont groupées avec un réel éclectisme. On retrouve des portraits de Vannutelli, de Morelli, de Lenbach. On retrouve un admirable portrait féminin de Luigi Galli, artiste énergique et pensif qui vécut sans joie. Un portrait d'homme de Medardo Rosso, une tête de jeune fille de Rodin solennisent cette exposition. L'Italie artistique travaille sans gloire. Les grands problèmes nouveaux ne la touchent pas encore. A chaque exposition, que ce soit à Venise, à Rome, à Florence, à Milan, à Naples, la même impression se dégage de l'art italien contemporain : une impression de recherche timide, quoique fébrile. Cela changera peut-être.

R. Canudo.

ORIENT

CONSTANTINOPLE. — *La sculpture et l'Islam.* — Après la création du Musée Ottoman, la fondation de l'École des Beaux-Arts de Constantinople où la *sculpture est également enseignée*, après, surtout, la proclamation de la Constitution, les esprits que les arts occidentaux intéressent se laissaient aller à croire que la Turquie, entrée résolument dans la voie du progrès, s'était, enfin, décidée à donner sa juste interprétation au verset du Coran, par lequel le Prophète recommande aux croyants « de s'abstenir des statues », c'est-à-dire des idoles.

Or, moi aussi, « je vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus singulière, la plus extraordinaire. » Elle m'a paru à tel point inouïe que je n'ai pas voulu y prêter foi : c'était mensonge, invention, supercherie. Mais, hélas ! à deux reprises, par deux personnes, le fait m'a été confirmé. Pour être tardive, la nouvelle n'en est pas moins, malheureusement, vraie.

Afin d'honorer la mémoire du grand Midhat Pacha, le Père de la Constitution, les habitants de Bassorah avaient décidé de lui élever une statue. Or, quelle ne fut pas la surprise du *vali* ou gouverneur général du vilayet de recevoir, en réponse à la communication faite en haut lieu à ce sujet, une lettre par laquelle le Ministre de l'Intérieur « enjoignait à la ville de Bassorah l'ordre d'avoir à modifier son projet, l'érection des statues étant contraire aux préceptes du *Chéri* ou loi religieuse. »

Trois mois après, Ebul-Zia Tewfik Bey, un esprit libéral, ouvert à toutes les idées larges, portait le fait à la tribune de la Chambre Ottomane et plaidait la cause de l'affranchissement artistique du pays. Vainement. La sanction du Parlement confirma le veto ministériel.

Avant de tirer, dans une prochaine chronique, les conclusions que suggère cet état d'esprit et de choses, il serait utile d'énumérer les pays de l'Islam qui, depuis les Arabes jusqu'à nos jours, se sont occupés de sculpture et n'ont pas vu dans la représentation de la figure humaine dans le bronze, la pierre ou le bois, une infraction aux préceptes de la loi religieuse.

Au IXe siècle, alors que l'empire musulman s'étendait sur tout l'Ouest Asiatique, l'Égypte, le Nord de l'Afrique et l'Espagne, Khomarouyah, Sultan d'Égypte et de Syrie, avait fait faire des statues en bois, d'un art merveilleux, repré- [illegible] palais du Nil.

[illegible] connu sous le nom de « Medinet-ez-Zahrah » qu'il avait fait [illegible]

[illegible] par M. Max Van Berchem [illegible] M. Gabriel Migeon dans son « Manuel d'Art Musulman » [illegible] devra bien un jour être menée sur place ».

Ne pouvant, ici, m'attarder plus longtemps à la description des monuments des différentes époques et des divers pays de l'Islam reproduisant des figures humaines dans du bois, du bronze ou de la pierre, j'arrive à l'Égypte de nos jours qui, justement, se trouve être, aussi, dans la question, en désaccord complet avec la Turquie.

Quoique musulman et par conséquent soumis, comme la Turquie, aux mêmes préceptes de la même loi religieuse, le pays [illegible] d'ériger des statues à ses grands hommes. Ainsi on peut admirer sur les places principales du Caire et d'Alexandrie le superbe bronze de Mehmet-Ali, premier vice-roi d'Égypte, œuvre du statuaire français Cordier, celui d'Ibrahim Pacha, son fils adoptif et son successeur, et ceux de Lazoglou, son premier ministre, et de Suleyman Pacha qui n'est autre que le fameux de Selves, l'ancien officier de la garde de Bonaparte, auquel l'Égypte doit la réorganisation de son armée.

Et, tandis que l'Égypte, pays de l'Islam, soumis au Khalifat de Turquie, se prépare à ériger un nouveau bronze, celui d'Ismaïl Pacha, dans sa capitale, la Turquie refuse à la ville de Bassorah d'élever une statue au grand homme que fut Midhat Pacha !.. Il s'agit, pourtant, de s'entendre.

[illegible]

Echos des Arts

Dons et Achats.

Le Musée du Louvre a fait à la vente Jean Dollfus l'acquisition de pièces remarquables dans des séries très diverses : *La Femme dite " à la Perle "*, un des rares portraits de Corot, très représenté au Louvre, mais plutôt comme paysagiste. C'est une œuvre charmante, d'un style et d'une émotion très élevés malgré la familiarité du sujet ; *La Trinité des Monts à Rome*, du même artiste, simple étude, mais imprégnée d'amour et pleine de beauté ; — *La Course des Barberi au Corso*, magnifique esquisse de Géricault, d'un emportement tout populaire, d'une fougue entraînante ; — *La Présentation au Temple*, par le Maître de la Sainte-Parenté (École de Cologne. Fin du XVe siècle), centre d'un retable à multiples volets, composition d'un mysticisme adorable, œuvre de premier ordre. Outre ces pièces capitales, citons quelques beaux dessins de [illegible], Henry Monnier, Christophe Huet, Girodet.

M. Poincaré, président du Conseil des Ministres, a fait [illegible] au Louvre (Musée du Mobilier français), [illegible] bureau de Vergennes, signé par [illegible], un chef-d'œuvre admirable de l'ébénisterie française.

✠

M. [illegible] Masson a légué au Louvre [illegible] de marbre de Falconet : *[illegible]* et [illegible] Louis XV en marqueterie et bronze [illegible] au Musée [illegible] garniture de cheminée Louis XVI, [illegible] Louis XV et une collection de coquillages.

[illegible] son testament [illegible] des Musées nationaux pour l'institution d'un prix *Jules Jacquemart* une [illegible]

Par ricochet, les amateurs de chalcographie verront s'accroître le nombre des belles planches mises à leur disposition par le Louvre, aux conditions agréables que l'on sait.

tons, enfin, parmi les dernières acquisitions du Musée du Louvre, un torse demi-nature, une tête provenant d'Athènes, deux rebords de plats byzantins (antiquités grecques et romaines); une statuette de Ganymède en albâtre, six maquettes de Barye, une esquisse d'Hubert Robert.

Aménagements et Restaurations.

On vient de replacer dans la petite salle qu'ils occupaient naguère, au Musée du Louvre, les œuvres des frères Lenain, qui en avaient été retirées depuis plusieurs années. *La Crèche*, une des rares peintures religieuses des maîtres picards, n'a pas été remise en place.

En même temps, on a rendu à la Galerie des Primitifs son accès sous l'escalier monumental.

La grande statue qui ornait le sommet de la Tour Saint-Jacques, s'étant plus ou moins détériorée avec le temps, a été remplacée par une nouvelle. On a refait ou réparé aussi les quatre animaux symboliques qui ornent les quatre angles de la Tour.

La Commission des Monuments historiques vient de provoquer à Aubeterre, en Charente, le classement d'une église romane des plus curieuses. Taillée dans un énorme massif calcaire, que dominait un château aujourd'hui en ruines, elle comporte une nef flanquée d'un bas-côté et une abside en cul-de-four. Une galerie ajourée, ménagée au-dessus du collatéral, de l'abside et de la porte, forme une sorte de triforium. On accède à l'église par un long couloir qui semble avoir appartenu à une construction antérieure.

Des travaux d'entretien vont être entrepris, sous la direction du service des Monuments historiques, pour remédier aux infiltrations qui traversent le massif calcaire et compromettent la stabilité de l'édifice.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15-28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

Divers.

Le hors-texte que nous reproduisons dans notre présent numéro est entré au Louvre depuis quelques années sous le nom de *Saint Ferdinand, roi d'Espagne*. Il y a tout lieu de croire qu'il s'agit plutôt de Saint Louis, les fleurs de lys du sceptre et de la couronne n'ayant jamais été, avant les Bourbons, des attributs de la monarchie espagnole.

Notre collaborateur M. L. Maeterlinck vient de faire connaître un nouveau procédé de peinture à fresque qui permettra désormais à nos artistes d'employer leur talent à couvrir de grandes superficies murales, comme en Italie.

Il propose, avec M. Ostwald, inventeur du procédé, de substituer dans nos pays, à la peinture à la fresque qui ne se conserve pas, le *pastel*, modifié grâce à de patientes recherches.

« Le fond des murs à orner doit d'abord être préparé par un badigeon d'une mixture à base de ponce pulvérisée. Par exemple : sur un enduit de plâtre, on passera un lait composé de 100 grammes ponce et 85 grammes amidon pour 1 litre d'eau. Après séchage, on applique le pastel en l'écrasant aux endroits voulus à l'aide du doigt, protégé au besoin par une gaine de caoutchouc... »

Les pastels étant très délicats, on les protège généralement sous verre; on recouvre le pastel mural ainsi obtenu à l'aide d'un fixatif tel que solution alcoolique de gomme laque, colles de gélatine de gomme arabique, ou, mieux encore, à l'aide d'une mixture à base de caséine. Le fixatif est appliqué avec prudence, au pulvérisateur; on doit en mettre plusieurs couches en attendant, avant chaque nouvelle application, que la couche précédente soit bien sèche. Enfin il est bon de protéger la fresque nouvelle par un paraffinage, effectué simplement en frottant avec un morceau de paraffine, puis en polissant à l'aide de tampons en lainage.

Les résultats techniques sont des plus remarquables. Plusieurs peintres décorateurs estimés assurent qu'après avoir longuement hésité, ils se félicitent d'avoir osé adopter un procédé si nouveau, si peu conforme aux usages et à la routine.

On sait que la magnifique série de panneaux connue dans le monde de la curiosité sous le nom des Fragonards de Grasse, série qui se compose de dix tableaux, dont cinq portent les titres suivants : *La Poursuite, Le Rendez-vous, Les Souvenirs, l'Amant couronné, l'Abandon* fut commandée à Fragonard par Mme Du Barry, pour décorer son pavillon de Louveciennes. N'ayant pas été utilisés, ils restèrent dans l'atelier de l'artiste qui, lors de la Révolution, les emporta dans sa villa de Grasse, ville où il était né. En 1898, ils furent achetés par M. Pierpont-Morgan et installés à Londres dans sa riche collection de Prince's Gate. Ils viennent d'en être relevés pour être envoyés à New-York.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

DÉPARTEMENTS :

ROUBAIX. — 32e exposition de la Société artistique de Roubaix-Tourcoing, du 14 septembre au 31 octobre.

Nancy. — Société lorraine des Amis des Arts, exposition annuelle du 2[illegible] septembre au [illegible] novembre.

Troyes. — [illegible] exposition annuelle de la Société [illegible] de l'Aube, du [illegible] au [illegible] octobre.

ETRANGER :

Gand. — Exposition universelle en [illegible]. Pour [illegible] Beaux-Arts, s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société Royale d'Encouragement aux Arts, [illegible] 14[illegible], rue des Baguettes.

Milan. — Académie des Beaux-Arts, exposition internationale, du 15 septembre au [illegible] novembre.

Munich. — XI[illegible] exposition internationale [illegible] Palais de Cristal).

Concours.

A l'occasion du tri-centenaire de Le Nôtre, l'Union Centrale des Arts Décoratifs et la Société des Amateurs de Jardins organisent un *Concours public à deux degrés* : 1° Un concours de projets dessinés ou modelés qui aura lieu au *Musée des Arts Décoratifs*, au mois de décembre [illegible] — 2° Un concours d'objets réalisés en matières diverses, qui coïncidera avec la commémoration du tri-centenaire de Le Nôtre, dans le domaine de *Bagatelle*, au mois de [illegible].

I. — *Concours de projets dessinés ou modelés.* — Les projets dessinés ou modelés pourront appartenir aux catégories suivantes : Maquettes d'ensembles de jardins ; sièges, bancs, tables de jardins en bois, fer, fonte, pierre, grès, ciment, vannerie, etc. ; caisses d'arbustes, pots de fleurs et cache-pots ; vases de jardins en terre cuite, terre vernissée, [illegible] [illegible] elles de puits, fontaines ; cadrans [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

Règlement. — Les projets ne porteront ni nom, ni signature [illegible] d'une enveloppe cachetée, portant extérieurement la d[illegible] [illegible] et son adresse.

Les projets seront reçus [illegible] M[illegible] au *Musée des Arts Décoratifs*, [illegible] *Marsan*, [illegible] *Rivoli*, [illegible] décembre [illegible] 24 décembre.

II. — *Concours d'objets réalisés.* — [illegible] d'après les modèles primés par le Jury, au premier degré du concours, y seront admis de droit. Les autres doivent remplir les conditions énumérées ci-dessus, et ne [illegible] admis qu'après le vote du [illegible].

Les uns et les autres [illegible] l'exposition [illegible] Art moderne appliqué au mobilier et au décor des jardins, qui aura lieu dans le domaine de Bagatelle, [illegible] 31 juillet 1913. Les concurrents devront indiquer le prix de vente par unités et par séries.

Les envois seront reçus à l'*Orangerie de Bagatelle*, [illegible] 5 avril 1913.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Kari Wåhlin : **Ernst Josephson.** (1851-1906. En minnesteckning). (P.-A. Norstedt & Söner, éditeurs, Stockholm). Broché, 30 couronnes (40 fr.).

Trente et un ans se sont écoulés depuis que le grand peintre suédois Ernst Josephson trouvait en France, où l'on aime la beauté d'un cœur généreux, une admiration spontanée et désintéressée. C'est bien plus tard, hélas ! que la critique suédoise, et dernièrement la critique allemande, l'ont préconisé comme un des premiers de la peinture moderne. Sa vie d'artiste fut bien courte — dix années — car déjà en 1887 cette tête bouillonnante, ce génie plein d'angoisse sombrait dans l'aliénation mentale. Il fut peintre à un degré que l'on voit rarement. Les Vénitiens, Velazquez, Manet, l'ont tous influencé, mais sa personnalité vigoureuse en triompha, surtout dans ses dernières œuvres.

M. Kari Wåhlin, un critique subtil d'une probité absolue, a consacré des années à l'étude de ce peintre et de ce poète, et il a fait un livre important, un essai psychologique et artistique du peintre, mais aussi un chapitre de l'histoire de l'art suédois. Josephson fut le promoteur de la sécession suédoise. En lisant le livre émouvant de M. Wåhlin, l'on se demande : « Josephson était-il réaliste ou romantique ? » Il était l'un et l'autre et, en écoutant les sanglots de son âme tourmentée, on se souvient du vers de Musset : « Les chants désespérés sont les chants les plus beaux ».

Carl-G. Laurin.

Les Maîtres de l'Art. — **Les Sculpteurs Français du XIII[e] siècle,** par M[lle] Louise Pillion, 1 volume in-8°. Prix broché, 3 fr. 50 ; relié, 4 fr. 50. (Librairie Plon-Nourrit et [illegible] 8, rue Garancière, 6[e]).

Il n'existait pas, jusqu'à présent, [illegible] générales de [illegible] une étude d'ensemble [illegible] imagiers de nos cathédrales. La monographie de M[lle] Louise Pillion vient combler cette lacune. Grâce à son commentaire [illegible] s'est formé cet ensemble indivisible que constitue la sculpture [illegible] historiques [illegible] sur les trop rares témoignages contemporains, nous éclairent [illegible] gothiques, la formation, la vie, la situation sociale des artistes. A défaut de détails circonstanciés sur ces maîtres anonymes, [illegible] plus parfaites, l'auteur s'est appliqué à marquer les nuances de style propres à chacun des grands ateliers du temps.

Cette étude attentive qui porte sur les ensembles de Senlis, Laon, Sens, Paris, Chartres, Amiens, Reims, Bourges, etc., nous révèle, avec quelques comparaisons empruntées [illegible] comme la sculpture grecque.

Le Larousse de poche [illegible] souple, 2 fr. 5[illegible] (Librairie Larousse, [illegible] Montparnasse, Paris).

Le [illegible] Larousse [illegible]

moment où finit la saison des déplacements et villégiatures et dont le succès sera d'autant plus vif qu'il comble une véritable lacune. On avait déjà fait, sans doute, de jolis nombres de poche, mais à dire vrai, on n'avait guère envisagé jusqu'ici qu'un des termes du problème, celui qui consiste à réduire les dimensions du volume, et on n'était arrivé à ce résultat qu'en sacrifiant le contenu et appauvrissant le vocabulaire au point de rendre à peu près illusoires les services qu'on peut attendre de tels ouvrages.

L'Évolution de la garde de sabre japonaise, par le marquis de Tressan. — Bibliothèque de la Société franco-japonaise de Paris.

Chez un peuple possédant un tempérament aussi *offensif* que celui du Japon, il est tout naturel de voir le sabre occuper toujours la place d'honneur et les meilleurs artistes concourir à son ornementation. Or, par la surface offerte au décor, la garde était entre tous les accessoires accompagnant l'arme, celui qui se prêtait le mieux aux effets artistiques. L'étude de l'évolution de cette « *tsuba* » fait passer sous nos yeux comme un résumé de l'histoire du Japon depuis la rudesse de l'époque moyennageuse (1185-333) — suivie du raffinement *Ashikaga* (1337-1573) et de l'unification policée des grands *Tokugawa* du XVIIe siècle — jusqu'au faste de la célèbre ère de *genroku* (1688-1703) et à la décadence qui prépara la restauration impériale de 1868. Quelques autres notions fondamentales ont encore été mises en lumière par l'auteur du présent ouvrage, écrit d'après les sources japonaises. Et tout d'abord la grande influence exercée à toutes les époques par la peinture sur la ciselure, puis l'aptitude particulière des Japonais à transformer les idées étrangères après se les être assimilées et enfin leur prodigieuse habileté dans les arts du métal — et surtout dans la ferronnerie — qu'il s'agisse d'ajourage, de ciselure en haut ou bas relief, ou encore d'incrustation où les bronzes, les métaux précieux, même les émaux et le corail tiennent lieu des couleurs du peintre.

Holbein, l'Œuvre du Maître en 252 reproductions (*Nouvelle Collection des Classiques de l'Art*). Un volume in-8°, cartonné toile, 12 fr. (Hachette et Cie, Paris).

Hans Holbein le Jeune représente un pays, une époque, un genre dans l'Histoire de l'Art. Son nom suffit à illustrer la Souabe ; son œuvre est un des fruits les plus savoureux de la Renaissance ; sa technique en fait le maître incontesté du portrait.

De compréhension large et de talent varié, il a mis sa palette à la disposition de la fresque, des compositions religieuses ou historiques, voire allégoriques, comme il a taillé ses crayons pour les admirables vignettes qui rehaussèrent l'éclat de l'imprimerie à son aurore ; mais son génie tout entier est passé dans la représentation du visage humain.

Dans le portrait, il s'élève au-dessus de toutes les écoles aussi bien celles qui cherchent la représentation exacte des détails matériels que celles dont la méthode vise à interpréter l'expression. Du premier coup, il atteint à la ressemblance parfaite, intégrale, celle qui substitue, à s'y méprendre, la toile au personnage vivant.

On s'en rendra compte en parcourant l'admirable galerie de portraits que contient le nouveau volume des *Classiques de l'Art* consacré au peintre augsbourgeois. La cour d'Henry VIII, la *gentry* contemporaine, la haute bourgeoisie d'Angleterre a eu la rare fortune de trouver en lui l'interprète qui les présente à la postérité. Grâce à lui, ce sont figures de connaissance et jamais l'histoire n'a rencontré meilleur auxiliaire dans l'art.

Pour supérieure que soit l'œuvre du portraitiste, elle ne faut pas oublier que Holbein est le peintre de la *Madone de Soleure*, de la *Madone du bourgmestre Jacob Meyer* et, dans un autre ordre d'idées, le décorateur puissant de la *Maison de Hertenstein* et de la *Maison « A la danse »*. Ces œuvres occupent dans le volume la place qui leur est due.

Un caractère commun à toutes les productions de Holbein est leur saisissante modernité. Autant dire qu'elles n'ont pas d'âge et que, peintre d'une époque, l'artiste a travaillé pour l'éternité.

Palettes d'Artistes, par ABEL LETALLE (avec cinq illustrations hors texte). (Paris, chez Sansot.) Prix : 4 fr.

« On comprendra combien une collection de palettes d'artistes renommés peut offrir d'éloquente signification. Que l'artiste ait eu l'idée d'agrémenter sa palette d'une pochade, d'une étude, et quelquefois même d'un travail relativement poussé, et n'aurons-nous pas là comme un rappel charmant du talent du peintre, comme une résultante de son art ? Ne retrouverons-nous pas à l'instant son genre, sa manière, son exécution habituels ? »

C'est ce que s'est dit — nous citons ses propres paroles — M. Abel Letalle dont l'œuvre commente ingénieusement quarante-cinq palettes, quarante-cinq artistes célèbres, d'après ces palettes.

La Decima Esposizione d'Arte a Venezia, 1912, di UGO OJETTI (con 453 illustrazioni e due tavole.) Bergamo, Instituto italiano d'arte grafiche.

Nous en parlions ici même dans notre numéro d'août. Il ne sera pas sans intérêt de regarder cette monographie illustrée d'une façon si fastueuse et si complète. Le texte de M. Ugo Ojetti est tel que l'on s'attend à le trouver, émanant de ce spirituel critique, de cet esprit universel, de ce grand journaliste européen. C'est une revue complète des tendances d'art national montrées à cette splendide manifestation, qui fait si grand honneur à la Venise moderne.

I disegni del Museo civico di Pavia, (collezione Malaspina), di RENATO SORIGA. (100 tavole riproducenti a colori i più notevoli disegni della raccolta pavese). (Chez Alfieri et Lacrois, 6, via Montegna, Milan).

Travail d'érudition, d'une précieuse exactitude et présenté avec un soin délicat. Toute la partie illustrations est admirable et donne envie de flâner quelques heures parmi les merveilles de cette collection peu connue.

Little books on art : Rodin, by MURIEL CIOLKOWSKA (with twenty-five illustrations). (London, Methuen and C°, L. T. D., 36, Essex street, W. C.).

Monographie critique de la plus haute originalité et du plus vif intérêt, présentée d'une manière élégante et simple. Mme Ciolkowska trouve moyen de dire des choses neuves sur un sujet bien connu. Mais l'ingéniosité serait la dernière chose qui étonnerait de sa part : n'est-elle point la femme de l'étrange et nerveux artiste qui a nom Ciolskowski ?

Divers.

Prosateurs Français : (Deuxième anthologie de « La Renaissance contemporaine » avec une introduction : *Les tendances nouvelles de la littérature,* par ALPHONSE ROUX. (Paris, Éditions de « La Renaissance contemporaine », 4[illegible], rue Monge).

A. CONAN-DOYLE : ***La Main brune.*** (Paris, chez Pierre Lafitte).

YRJÖ HIRN : ***The sacred shrine.*** A study of the poety and art of the catholic church. (Londres, Macmillan and Co. limited, St. Martin's street).

Ex-libris, composés par ARNAUD RETS. (Bruxelles, chez Xavier Havermans, 12, rue des Comédiens).

III

L'ÂGE CONTEMPORAIN

La grâce et le bon goût : telles étaient les deux qualités manquantes à la peinture espagnole au début du XVIII[e] siècle. Au « baroquisme» exalté de Luca Giordano succéda l'art aimable, courtisan, fin et galant, nettement français, de Louis-Michel van Loo. Celui-ci, qui avait résidé plusieurs années à Madrid, vint remplacer Jean Ranc (né à Montpellier en 1674, mort à Madrid en 1734) dans la charge de peintre ordinaire de Philippe V.

Cet art devait forcément faire contraste avec celui qui s'était développé en Espagne à la fin du siècle précédent.

Les Bourbons — on aura beau dire le contraire — cherchèrent à diriger et réglementer le goût public d'après celui de leur pays, quoique le résultat n'en ait pas été, sur le moment, très favorable. On prétendit alors procéder de même que du temps de Philippe II. La présence dans notre pays d'artistes italiens (Amiconi, Corrado Giaquinto, Procaccini, etc.) et français (Ranc, Houasse père et fils, etc.) et la création de l'Académie Royale de San Fernando (1752), où d'abord les artistes étrangers étaient mêlés aux nationaux, ne pouvaient qu'influer sur les orientations futures.



F. GOYA — ESQUISSE POUR LE TABLEAU DE LA FAMILLE DE CHARLES IV

Le Vénitien Jean-Baptiste Tiépolo et son fils Dominique cultivèrent à Madrid le genre décoratif et sous cet aspect, comme « fresquistes », ils suivent la direction imprimée par Giordano. Si grande que fût leur autorité, elle ne prévalut pas sur celle d'Antoine Raphaël Mengs (1728-1779), Allemand, peintre raffiné et érudit, ami de Winckelmann. Epris des théories esthétiques de celui-ci, éduqué en Italie et enthousiaste des classiques, il créa un art pictural qui, sans être fondamental ni nourri de la substance de celui qui s'était toujours pratiqué en Espagne, avait la faculté de révéler l'esprit de son temps. Mengs était bel et bien l'idole de ses contemporains, et voilà pourquoi le Roi Charles III le fit venir à sa Cour en 1761. Là, tout en peignant assidûment, il appliqua son influence à détrôner le « baroquisme » régnant qui, à cette éqoque, étendait son empire sur la peinture. Mais ni Tiépolo d'abord, ni Mengs ensuite ne réussirent à s'imposer tout à fait. Antonio Gonzalez Velazquez (1729-1793), et auparavant l'Italien Corrado, qu'il imitait, avaient remporté d'assez grands succès. A l'arrivée de Mengs à Madrid, on y voyait briller les Bayeu, Maella, Castillo, Ferro, peintres affiliés au style baroque. L'aîné des frères Bayeu, Francisco (1734-1795), Aragonais, eut pour éducateur Luzan, disciple des maniéristes italiens, puis étudia aux côtés de Mengs. L'Académie le nomma membre méritoire et Directeur. Comme décorateur, il se distingua par ses travaux au Palais-Royal de Madrid. Ses œuvres, dans leur froideur, dénotent une facilité et une correction réelles. Pour le juger, ainsi que ses contemporains, il convient de ne pas oublier l'époque.

Son frère Ramon (1746-1793) a moins d'importance. Plus grande est celle de José del Castillo (1737-1793) qui, après avoir travaillé à Rome avec Corradi, revint dans sa patrie. Sur les indications de Mengs, il peignit des œuvres destinées à servir de modèles à la manufacture de tapisseries, et des portraits.

Mariano Salvador Maella, artiste fécond, naquit à Valence (1739-1812). Lui aussi reçut les enseignements de Mengs. Semblable, par ses procédés picturaux, à ses contemporains, il les surpasse en promptitude et en aisance.

Moins réputé, Gregorio Ferro (1742-1812), imitateur de Mengs, accompagna Don Antonio Ponz dans plusieurs de ses voyages à travers la Péninsule et ses conseils et connaissances se reflètent dans les écrits de ce dernier.

Troisième article de " La Peinture en Espagne et en Portugal "



Ph. Lacoste. *Madrid, Prado*

F. GOYA — PORTRAIT DE LA REINE MARIE-LOUISE

Quelques critiques ont cru découvrir un peintre de génie en la personne de Luis Ménendez (1716-1780) dont le naturalisme un peu facile s'étale dans les innombrables natures mortes qu'il peignit. L'artiste, d'une vraie finesse, plus « XVIIIe siècle », fut Luis Paret y Alcazar (1747-1799), élève d'Antonio Gonzalez Velazquez, puis de La Traverse. Il a interprété avec succès des scènes de genre et paysages bucoliques style Watteau.

Dans le pêle-mêle de peintres moins notoires de ce siècle : Viladomat, Tramullès, Montaña, Rodès, Giralt, Amadeu, etc.

Tel était l'état de la peinture espagnole lorsque, tout à coup, sans antécédents, sans raison, cause ni motif (chose insolite dans l'histoire de l'art) surgit une figure de haut relief, digne d'être mise en comparaison avec les grands maîtres de la couleur : Goya.

Francisco de Goya naquit à Fuendetodos, près Saragosse, en 1746. L'homme qui devait jeter les bases de l'art hispanique moderne et être le libérateur de celui de son temps, venait au monde en Aragon, noble terre de libertés. De son village, il se rendit à Saragosse où il étudia le dessin et la peinture. Puis il passa de Madrid à Rome, avant 30 ans accomplis. Il résida quelque temps en Italie et disputa, sans les obtenir, des récompenses académiques à Parme. Deux ans après, il revient à Madrid et y épouse Doña Joséfa Bayeu, sœur du peintre Don Francisco.

Par l'entremise de Mengs, il reçoit la commande de quelques modèles pour les tapisseries de la Manufacture Royale. Il devint lui-même peintre ordinaire de Charles IV et Ferdinand VII, choyé par la Cour et la bonne société, comme par le peuple. En 1822, il s'établit à Bordeaux jusqu'à sa mort, en 1828.

Goya est la personnalité artistique la plus complète de toutes celles qui germèrent en terre espagnole. Comment se forma-t-il ? Quels furent ses idéaux ? Il est vraiment difficile de répondre congrument à ces deux questions.

Il disait de lui-même : qu' « il n'eut d'autres maîtres que ses observations sur les peintres et tableaux célèbres de Rome et d'Espagne, et que c'était d'où il avait retiré le plus de profit ».

On a cherché à faire une étude de l'homme et de l'artiste en dissipant la légende créée autour de ce personnage extraordinaire. La réaction de la critique en faveur de Goya commence avec le travail de M. Zapatero. M. Ceferino Araujo s'inspire de la même tendance rectificatrice. Récemment encore, Von Loga accepte des faits qui, bien que légendaires, ont une valeur historique dans la vie du grand peintre aragonais.

Parmi les jugements esthétiques les plus exacts à son endroit, se range celui de M. Rafaël Domenech (Conférences à l'Ateneo de Madrid, 1911) que nous suivrons en partie.

Abstraction faite de l'homme et de son type légendaire répondant à la manière d'être de son peuple, et sans nous occuper du Goya des coups de couteau et des amourettes, il faut examiner en lui une époque dont il est la synthèse achevée. Goya promena le miroir de son tempérament sur la route de son temps. Le sens de la vie se transformait radicalement à la fin du XVIIIe siècle. Cette rénovation des idéaux, se reflète dans l'œuvre de Goya. On a parlé beaucoup et on parle encore des « conventionnalismes » de Goya. Il est certain qu'il n'a pas toujours poursuivi avec fidélité la copie du naturel. Il ne se préoccupait ni de la ligne ni de la composition, ni non plus de la « correction » classique. N'imitant personne, peintre subjectif à force d'objectivité, il réussit à saisir et analyser profondément, non pas seulement l'âme de ses contemporains, mais le caractère et la constitution de la race. Le spectacle de la vie l'attirait par dessus tout. Faisait-il un portrait, il ne s'attachait qu'à l'expression ; de là que, pour l'obtenir,



Ph. Lacoste — *Musée du Prado*

G. GOYA — [illegible]

parfois, il se montrait soigneux, délicat, comme le requérait le modèle, et d'autres fois impétueux, rude, brutal. Un criterium étroit pourra relever des défauts d'ordre secondaire ; la saine critique consistera à réduire toutes les notes distinctives à une unité supérieure, et non à les étiqueter avec une rigueur dogmatique.

Son dessin, dont se sont targués les post-impressionnistes, ne justifie pas l'indigence d'autrui. Il faut donc l'accepter avec ses autres qualités, en fonction, par exemple, de la lumière.

Une des caractéristiques les plus fortes de Goya est la notation synthétique du naturel, même dans les tapis. Techniquement, il est, à cet égard, d'une complexité extraordinaire. Chacun de ses tableaux est une surprise par la pleine possession de la forme et par la stricte notation du milieu, tant il décompose la lumière en chromatismes des plus variés et saisit la nuance psychologique la plus fugitive. Son langage pictural est immense, d'une étonnante valeur émotive. Avec une palette élémentaire, il arrive à obtenir des accords subtils, des harmonies inédites et à exalter le ton dans ce qu'il a de criard, d'agressif, de potentiel, ou à le dissimuler et le subordonner en une gamme de couleurs tranquilles. Seul un coloriste comme Goya pouvait faire montre de vigueur et de prodigalité dans les cartons poar tapisseries. La seule une connaissance merveilleuse de tout le jeu des vibrations chromatiques dont les soies sont susceptibles permettait de produire ces stupéfiantes symphonies de clairs, cette irisation d'arc-en-ciel aussi splendide que celle de la nacre. Quant aux noirs, sauf Rembrandt, il n'est pas un artiste plus maître de leurs secrets. Goya est donc un véritable alchimiste de la couleur.

La contexture mentale et sentimentale requise pour être peintre religieux n'était pas l'apanage de l'artiste qui, même chargé d'exécuter des sujets de ce genre, savait demander ses inspirations au peuple et à son salutaire réalisme ; les peintures de la chapelle de San Antonio de la Florida en témoignent. Il est très intéressant d'observer comme quoi, chez Goya, se manifeste une sorte de protestation contre ce sentiment du rite sombre, décharné, terrifiant d'ascétisme et de consomption qui, au cours des siècles précédents, avait pris un développement invraisemblable ; là, au contraire, triomphe la joie, l'exubérance, la chair. Son *Saint Joseph de Calasanz* (« Escuelas Pias », Madrid), figure, plein d'émotion et de ferveur, en une page de réalisme agité et de religion à l'espagnole. Le Goya portraitiste est embrouillé, contradictoire.



Ph. Lacoste — Madrid, Prado

F. GOYA — LA MAJA NUE

Depuis qu'en 1773 il commence à jouir d'un grand renom, jusqu'à sa mort, il peint un nombre considérable de portraits, impossibles à classifier. Dans les uns, il épuise la technique et émaille les chairs sur une surface égale. Dans d'autres, il use de tels empâtements que quelques noyaux grumelés se détachent et contrastent avec le frottis et l'estompage, ou se trament au point de former un tissu organique, physiologique. Dans d'autres encore, il a un équilibre de facture analogue à celui de Velazquez. Dans quelques-uns, on dirait qu'il ressuscite certains procédés du « Greco ». Et il n'y manque pas des tours de force de technique qui ont leurs précédents chez des portraitistes français et anglais du XVIIIe siècle ou des hollandais du XVIIe.

Nous citerons au hasard (la liste serait interminable) les portraits de Charles IV et de la Reine Marie-Louise ; celui de l'Infante Marie-Thérèse, fille de l'Infant Don Luis ; ceux de tant d'aristocrates, les Osuna, les Benavente, les Montellano, les Albe, les Pignatelli ; celui de *la Tirana* ; ceux de Moratin et Melendez Valdes, de Palafox et de Bayeu, et la série des figures groupées dans le tableau *la Famille de Charles IV* (Prado).

Sans nous préoccuper de ce que pense et exprime chaque personnage à l'époque et dans l'objectivité sans pareille de l'artiste, bornons-nous à analyser ce qu'il est picturalement parlant. Après l'*Enterrement du Comte d'Orgaz* et les *Ménines*, c'est là l'ensemble de peinture le plus protéiforme et surprenant. Qu'on n'y cherche pas le « tableau ». Cherchons-y plutôt la solution la plus ample du problème, la soif d'obtenir et dégager des harmonies à force de discordances et la plus étonnante tentative d'impressionnisme où des gammes infinies de couleurs chantent une magnifique symphonie. Rien n'y est au repos ; tout vit, palpite, s'entremêle, et cependant chaque chose est à sa place.

Nous ne saurions omettre, dans ces pages, de mentionner les deux figures de la *Maja vêtue* et la *Maja nue*, par lesquelles s'est immortalisé le type de la mignonne femme madrilène.

Ses tableaux de genre et ceux d'histoire constituent, au plus haut degré, la chronique de l'Espagne d'alors. Dans les uns (*L'Enterrement de la Sardine, La Maison de Fous, La Prairie de San Isidro* et la collection de cartons pour tapisseries) apparaît un Madrid vaste et multiforme, avec d'ingénues allégresses populaires. Dans les autres, si nous entendons par « tableaux d'histoire » ceux qu'il consacra au commentaire de la Guerre de l'Indépendance espagnole, pour les différencier des tableaux de genre qui sont, en somme, tout autant « d'histoire » que ceux-là, la satire et la douleur la plus intense et la plus torturante éclatent avec une violence où l'on n'a jamais atteint en peinture. Les *Caprices* et les *Désastres* qui sont de la peinture aussi bien que les *Fusillades*, car leur dessin supplée avec une rare énergie à la couleur, sont aussi quelque chose qui échappe aux limites de l'art. Plus que « résolution », plus que « réalisation », il y a là « intention », capacité expressive, effusion tumultueuse, rage, indignation, tout l'élément

passionnel, débordé et rugissant. On pourra signaler bien des coïncidences et affinités entre lui et d'autres grands peintres ; ce qu'on ne saurait nier, c'est que personne n'a plus largement ouvert les yeux ni éprouvé plus de sensations en face des évènements les plus opposés de l'existence que ce sourd sublime, qui, tel Beethoven, se fit l'écho merveilleux de la vie, de ses joies et ses jouissances, de ses tristesses et ses mélancolies.

Goya continue l'œuvre du « Greco » et de Velazquez avec certaine liberté. Son influence, minime durant sa vie, commence à s'accentuer lors des premières manifestations du romantisme. De son vivant continuait à régner la tendance « baroque ». On peut dire que celle-ci ne change qu'à la venue de Don José de Madrazo.

Parmi les contemporains de Goya qui ne subirent pas son influence, on compte les fils d'Antonio Gonzalez Velazquez. L'aîné, Zacarias, et son frère Castor, de moindre mérite, restent fidèles dans leurs travaux à la tradition « baroque ». Francisco Ramos imite avec succès la peinture de Mengs et se voue avec enthousiasme à l'enseignement de la jeunesse. Il peignit des sujets mythologiques, religieux et des portraits.

Leonardo Alenza (1807-1845) est celui qui se rapproche le plus de Goya dans ce dernier genre. Son propre portrait, celui de l'administrateur du duc de Frias (tous deux au Musée d'art moderne de Madrid) et de délicieux tableautins de mœurs suffisent à sauver de l'oubli le nom de cet artiste mort prématurément et lui assurer une place d'honneur auprès de Goya, dont il procède en quelque manière. Espérons qu'un jour, en réunissant ses œuvres de choix, on lui rendra pleine justice et l'on comprendra la portée de cette œuvre.

Sectateur, sous certains rapports, de Goya, Eugenio Lucas (1824-1870) a été, indubitablement, un homme de facultés éminentes, qui, par l'excès d'un penchant mal entendu, les dépensa sans en tirer tout leur fruit. Lucas, prodigieux improvisateur, possédait ce don au prix de réminiscences de Goya et d'autres maîtres. Il y a dans son œuvre une confusion d'éléments et de tendances parfois difficiles à remarquer isolément. Sa réputation de sophistiqueur s'affirme dans des œuvres attribuées, il n'y a pas longtemps encore, à des maîtres espagnols dans les Musées étrangers, et des toiles fort convoitées des marchands. Mais Lucas ne vit pas toujours aux dépens de Goya ni de Velazquez. Quelquefois, comme on l'a observé dans la curieuse exposition de tableaux de lui ouverte ce printemps



Ph. Lacoste — *Madrid. Prado*

F. GOYA — SCÈNE DE LA GUERRE DE 1808



Ph. Lacoste — Madrid, Prado

VICENTE LOPEZ

PORTRAIT DE LA REINE ISABELLE DE BRAGANCE

à Madrid, il semble un Français du XVIIIe par son coloris ; dans les paysages, il reste affilié à l'école romantique ; par moments, il exagère tumultueusement des thèmes populaires qui auraient trouvé chez Alenza leur juste et ferme gloseur. De toutes façons dans son art palpite un souffle de vigueur picturale espagnole, mal épuré, violent, gracieux, modernement « picaresque » et pittoresque comme son époque.

Diégo Monroy se distingue sous deux aspects différents. Jusqu'en 1851, il imita le style de Maella, mais depuis lors, grâce à son culte pour les anciennes écoles sévillane et cordouane, il changea radicalement et en bien.

Le grand peintre de cette période est Don Vicente Lopez. Dans sa ville natale, Valence (1772), il reçut les premiers rudiments d'art sous la direction de son père, puis avec le P. Villanueva. A Madrid, il fut élève de Maella. De directeur de l'Académie de Valence, il devint, à Madrid, premier peintre de la maison royale et professeur de la Reine Marie-Isabelle de Bragance. Il dirigea l'Académie de San Fernando à partir de 1822 et mourut en 1850. Ce fut un artiste de haute valeur. Il peignit à l'huile, à la détrempe et à la fresque et déploya, dans ce dernier genre, de grands moyens (Palais Royal). Il décora plusieurs églises à Valence et, dans tout son art décoratif, s'inspira du style « baroque ». Mais le plus brillant et ce qui restera toujours le meilleur de son œuvre sont ses peintures à l'huile, en particulier les portraits, où il acquit une maîtrise consommée.

Son école tomba en discrédit devant le classicisme de David. Lui-même, un peu maniéré, se rachète par d'autres qualités excellentes. Il dessinait à la perfection, quoiqu'il paraisse aujourd'hui par trop minutieux. Quand il n' « achevait » pas un tableau, par exemple le portrait qu'il fit de Goya (Prado), il était irréprochable.

Vicente Lopez ne laissa pas de continuateurs de son style. Sa ressemblance avec le peintre français Paguest est remarquable.

Le classicisme entrait en Espagne dans l'irradiation des triomphes de Louis David, sous la direction duquel se forma Don José de Madrazo, et à qui l'art national allait être si redevable. L'Espagne, brisée par la cruelle et néfaste guerre de l'Indépendance, ne trouva pas, au terme de celle-ci, le repos et la paix où elle aspirait. Les luttes entre partisans de l'absolutisme et du constitutionnalisme, puis la guerre civile, ne permettaient pas un vigoureux développement des beaux arts.

Les peintres de cette époque, imbus du classicisme français, ne furent ni nombreux ni de grand mérite. Par suite du désordre politique qui régnait, on vit cesser les commandes que faisaient libéralement les Communautés religieuses ; les particuliers n'achetaient pas non plus, et les académies manquaient d'élèves, du moment que l'art n'offrait aucun avenir.

C'est moins pour son talent que pour son prestige et son influence qu'il faut ici parler de Don José de Madrazo (né à Santander en 1781, mort à Madrid en 1859). Il étudia la carrière artistique avec le peintre camérier Cosme de Acuña, mais son véritable éducateur était Grégorio Ferro. Désireux d'aller à Paris pour prendre les leçons de David, il s'y rendit en 1801. C'est dans ce milieu qu'il se forma et acquit une grande culture artistique. Il passa de Paris à Rome. Pensant toujours à la gloire de sa patrie, il conçut l'idée d'employer son talent à représenter les événements les plus fameux de notre histoire, et c'est d'après ce plan qu'il entreprit de peindre *La Mort de Viriathe*. Il faut en oublier l'affectation et la pauvreté d'invention pour y voir l'inauguration d'un genre auquel il ouvrait sa voie : le tableau d'histoire, tel que l'ont entendu depuis les artistes espagnols du XIXe siècle. Au moment où Madrazo se disposait à commencer une autre œuvre de la même série, il fut surpris par l'invasion napoléonienne et refusa de recon-



Ph. Lacoste. *Musée d'Art Moderne.*

E. LUCAS — SARAGOSSE

naître comme roi Joseph Bonaparte. A Rome, il peignit plusieurs tableaux : *Grecs et Troyens se disputant le corps de Patrocle. La Vierge à l'Enfant*, etc., etc.

Une fois en Espagne et à la tête de l'Académie Royale de San Fernando, il donna un haut exemple d'activité laborieuse. Brûlant d'implanter dans son pays le classicisme, il rencontra d'autres artistes imbus de la même préoccupation. José Aparicio, élève lui aussi de David à Paris, s'affichait classiciste et se vantait de savoir bien composer. Il mit tous ses talents, qui n'étaient pas considérables, au service du patriotisme et peignit à cet effet des scènes de la guerre de l'Indépendance espagnole, dont la plus connue est le tableau de la *Faim* (Musée d'Art Moderne), objet de toutes les louanges populaires. Dans quelques thèmes classiques, il traduisit, selon sa coutume, sa pensée politique.

Meilleur artiste que lui, sans doute, était Juan Antonio Ribéra (1779-1860), autre disciple de David. Son *Cincinnatus* fut très prisé.

Rafaël Tejeo suivit le courant déterminé par David, en Espagne, comme élève d'Aparicio, et peignit, en outre, sur le patron d'école, quelques portraits.

Voyons maintenant brièvement comment s'organisaient les centres enseignants de culture artistique. A partir de 1816, les enseignements de l'Académie reçurent une plus vive impulsion. En 1823 fut définitivement établie la classe de couleur, confiée à Don José de Madrazo, qui rendit obligatoire l'étude du plâtre et du nu. On s'appliqua de préférence à la théorie. Dès 1821, l'Académie avait publié un plan d'études qui marquait un énorme progrès sur le précédent. En même temps que l'Académie progressait, on commençait à connaître la collection d'œuvres recueillies par elle. C'est à la seconde femme de Ferdinand VII, Marie-Isabelle de Bragance, qu'on dût l'idée de former le premier musée public à l'aide des éléments accumulés par l'Académie et d'autres des Palais Royaux. Le 19 novembre 1819, s'ouvrirent au public les trois premières salles du musée du Prado.

Alors que s'ébauchait une renaissance dans toutes les branches d'art, on vit surgir en Espagne une tendance qui avait déjà porté ses fruits en France et en Allemagne : le romantisme. Nous n'avons pas grand'chose à dire de son apparition. Ses propagateurs en Espagne furent Federico de Madrazo et Carlos Luis de Ribera. A l'étranger, ils s'imprègnent de l'ambiance artistique en faveur et rentrent dans leur pays avec des idées bien différentes de celles qu'ils avaient emportées. Le premier, né à Rome en 1815, vint en Espagne avec



Ph. Laurent

FEDERICO DE MADRAZO

PORTRAIT DE LA DUCHESSE D'ALBE

son père et, déployant une grande précocité, peint en 1832 Ferdinand VII malade. A Paris, il fait les portaits de Taylor et d'Ingres, et, sous l'inspiration romantique, exécute un tableau du *Grand Capitaine parcourant le champ de bataille de Cérignoles*, puis un autre, *Godefroy de Bouillon proclamé roi de Jérusalem*. A son retour à Rome, il s'opère un changement radical dans sa peinture par son affiliation au purisme d'Overbeck, qu'il rappelle dans une autre œuvre, *Les Saintes Femmes au Sépulcre du Christ*. Enfin, à Madrid, il cultive le portrait avec une singulière maitrise, jusqu'à sa mort dans la capitale, en 1894, après avoir joui des plus grands honneurs.

Carlos Luis de Ribera (né à Rome en 1815), élève de Paul Delaroche, ne surpassa pas son camarade Madrazo. Madrazo et Ribera, chefs du groupe auquel appartinrent des artistes encore vivants, exercèrent une influence notable sur un grand nombre de peintres, en apportant de nouvelles manières de concevoir et d'exécuter et en employant tous leurs efforts à leurs tâches de professeurs.

Genaro Perez Villamil fut un romantique du paysage (1807-1854). A la suite du romantisme et sans tendance déterminée, Antonio Maria Esquivel, le portraitiste de classiques et romantiques, offre une production très variée. Gutierrez de la Vega, Bejarano, Rodriguez de Guzman et José Dominguez Becquer maintiennent le prestige de l'école sévillane.

La peinture d'histoire dérive du courant romantique. Elle détermine en Espagne une renaissance de l'art pictural obéissant à deux causes : l'une, la prédilection que notre peuple a toujours montrée pour les tableaux grandioses, imposants et dramatiques, aux dépens de la simplicité, mais palpitants de vérité et d'émotion ; l'autre, le fait que la peinture d'histoire a servi d'éducatrice, depuis la seconde moitié du XIXe siècle, à une génération d'artistes intelligents, batailleurs, ivres d'idéal et de nobles aspirations.

C'est de 1856 à 1878 que s'étend la première période de culture de ce genre. Durant ces années et aux expositions de 58, 60, 62, 64 et 66, ouvertes dans les galeries du ministère de « Fomento », à celles de 71 et de 76, on assiste à la création graduelle du tableau d'histoire sous l'empire de hautes idées. Les jeunes artistes ne suivaient pas aveuglément leurs maîtres; ils étudiaient pour leur propre compte, regardaient et voyageaient. Le nombre des pensionnaires augmentait et une fièvre de nouveauté exaltait la vie. Eduardo Cano est le premier peintre qui fixe ce genre. Il se montre conventionnel dans la composition et froid dans le coloris. C'est dans cette tendance que persévère Antonio Gisbert avec ses toiles *Padilla, Braro et Maldonado sur l'échafaud* (1860), *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord* (1864) et celle, meilleure sans doute, de l'*Exécution de Torrijos :* José Casado del Alisal, plus peintre que lui et grand « effectiste » (*Mort du Comte de Saldaña*, 1855 ; *Derniers moments de Ferdinand IV*, *El Emplazado*, 1860 ; *Serment des Cortès de Cadix* et *Capitulation de Baylen*, 1864) se rapproche davantage du réalisme ; son ultime effort fut *La Cloche de Huesca*, excessivement théâtrale.

Benito Mercadé eut un indiscutable talent et une simplicité très expressive. Du caractère des peintres précités se distingue celui de Vicente Palmaroli, éduqué avec Madrazo, mais très influencé dans la suite par les peintres italiens (*Sermon de la Chapelle Sixtine*, 1866) ; *Les Enterrements à la Moncloa, le 3 Mai 1808* (1871) est un tableau de plus grand intérêt, profondément senti et bien composé. Palmaroli fut en outre un décorateur d'un goût raffiné.

Luis Alvarez, adonné à la peinture de genre, acquit néanmoins une personnalité dans celle d'histoire (*Isabelle la Catholique à la Chartreuse de Miraflores*, *La Chaise de Philippe II*) qu'il

exécuta alors que les sujets historiques étaient déjà presque démodés, accrédite son talent pictural, délicat et profond. Le grand peintre d'histoire dans ce siècle est Eduardo Rosales (né à Madrid en 1836, mort en 1873). Il vécut et travailla à Rome avec Palmaroli et Luis Alvarez. De 1864 date son tableau *Isabelle la Catholique dictant son testament* (Madrid, Musée d'Art Moderne). C'est, de tous ceux de ce genre peints par des Espagnols, le meilleur, de moins d'appareil et de plus de substance. La pondération des masses et l'ambiance y sont obtenus avec une rare fortune ; c'est une œuvre sobre, excessivement sobre et dénuée de toute habileté, dont la robuste sérénité fait penser à certain génie de l'art. Avec le *Don Juan d'Autriche présenté à Charles-Quint à Yuste* (1869), Rosales élève le niveau de la peinture de chevalet. La *Mort de Lucrèce* (1866-1871), conçue peut-être d'une façon plastique à l'excès, affecte une exécution synthétique et trop rudimentaire parce que Rosales était alors en train de perdre la vue et peignait au prix d'énormes efforts. Sa vision de sculpteur se manifeste dans les figures des apôtres Saint-Jean et Saint-Mathieu, d'un souffle décoratif émané du colosse Michel Ange, tout en conservant sa personnalité de maestro sans pareil.

Par contraste avec les artistes précédents, Eduardo Zamacoïs cultive les mêmes genres que son maître Meissonnier. Avec lui, un autre grand artiste espagnol, Mariano Fortuny, magnifie la peinture de genre et de chevalet.

Fortuny (né à Reus en 1838, mort à Rome en 1874) montre dans ses premières œuvres certaine indécision. A Barcelone, il avait étudié très à fond et acquis de la sûreté dans le dessin et la manière de construire. A Rome, il continua à chercher le chemin qui lui convenait le plus sans le trouver. Lorsque éclata la guerre d'Afrique (1859), il alla prendre des croquis de la campagne, envoyé par le Conseil Général de Barcelone. Devant de pareilles scènes, sous un soleil brûlant qui grise, parmi ces épisodes où la vie et la mort se coudoient, il découvrit la direction artistique dont il rêvait. Outre une infinité de croquis et esquisses, il rapporta des souvenirs qu'il utilisa plus tard dans ses tableaux.

Sa renommée croissait à vue d'œil. De retour d'un second voyage au Maroc (1862), où il peignit *La Fantasia*, et au terme de sa pension, il com-



Ph. Lacoste. *Madrid, Musée d'Art Moderne.*

E. ROSALES — ISABELLE LA CATHOLIQUE DICTANT SON TESTAMENT



Ph. Lacoste — Madrid, Musée d'Art Moderne

F. PRADILLA — JEANNE LA FOLLE

mença à traiter le tableau de genre avec grande habileté. En même temps, à Madrid, il copiait Tintoret, Titien, Velazquez et Goya avec un savoir étonnant. La fleur de l'œuvre de Fortuny est extrêmement connue du public français. *La Vicaria. Le Mariage espagnol* (1869) et tant d'autres tableaux qu'il fit à Paris ; le *Choix du Modèle* et le *Jardin des Poètes* sont dans la mémoire de tous. La *Plage de Portici* est, avec les autres œuvres nées sous le soleil espagnol ou du souvenir de la lumière méridionale de Grenade, un enchantement et une récréation des yeux. Jamais il n'est vulgaire ; toujours il sait se distinguer par un trait génial, témoin ses ébauches et ses taches de couleur, exécutées avec une sûreté parfaite et sans préoccupations. Comme Goya, auquel il se rattache spirituellement, tout l'intéresse et les genres qu'il traite n'ont pas de secrets pour lui.

Pour revenir en arrière, non quant à la date, mais à la tendance, nous citerons Victor Manzano, Isidro Lozano, German Hernandez, Francisco Sans, Lorenzo Valles, Alejo Vera, Luis de Madrazo, Garica Hispaleto, Dioscoro Teofilo Puebla, Fierros, Ferrandez, Castellano, Suarez Llanos, Gonzalvo, Galofre (J.), etc., etc.

La seconde période de la peinture d'histoire, moins conventionnelle que la première, mais mêlant d'autres défauts à d'autres qualités, commence en 1878, représentée par la section de peinture espagnole à l'Exposition de Paris. Pour la première fois, nos peintres s'y groupaient en vue d'obtenir un succès, fût-il de personnes plutôt que d'école. Celle-ci, pas plus que la nationalité artistique, n'apparaissait pas très marquée. Elle s'était égarée longtemps auparavant et ne devait ressusciter que depuis peu.

Rome, principalement, et Paris étant choisis comme seconde patrie de cet art, de Rome et de Paris doivent venir tous les envois. Le fait qu'heureusement plusieurs de leurs auteurs vivent encore nous dispense d'émettre des jugements à leur endroit. Nous consignerons cependant les particularités artistiques de quelques-uns.

José Jimenez Aranda, sévillan, réaliste, voit la vie sous un jour aimable. Par son style, il se rapproche quelque peu de celui de Meissonnier. De la peinture « d'habits à basques », il évolutionne vers celle de plein air à partir de 1889. Raimundo Madrazo est un parisien d'adoption. Ses tableaux, quelques-uns très remarquables, ne doivent que peu à l'Espagne. Domingo Marques comprend l'histoire d'une manière épisodique, en la réduisant à des pages de chevalet, mais il possède un grand tempérament de peintre. Francisco Pradilla,

qui triompha d'un seul coup avec sa *Jeanne la Folle* (1878), conçut par la suite le genre de telle sorte que la composition fût avant tout théâtrale, en « fin d'acte ». *La Reddition de Grenade, Le Soupir du Maure.* José Villégas, qui, dans son extrême jeunesse, connut le renom de Fortuny, a fluctué à la merci d'un éclectisme hispano-italique (*Le Repos de la « Cuadrilla », Le Triomphe de la Dogaresse*) mais, remémorant souvent son Triana (faubourg de Séville), il a bien vu l'esprit andalou dans les personnages de sa grande toile *La Mort du Torero.* José Benlliure (*Vision du Colisée*) a achevé de former beaucoup de titulaires de pensions, grâce à sa judicieuse direction de l'École Espagnole des Beaux-Arts à Rome. Casto Plasencia, qui possédait des dons estimables pour la peinture décorative, aimait les vastes compositions (*Origines de la République Romaine*, au Musée d'Art Moderne). Manuel Dominguez s'adonne aussi à la décoration. Lui, Alexandro Ferrant et Muñoz Degrain collaborèrent avec Plasencia à celle de l'église de San Francisco el Grande. Dominguez, avec *La Mort de Sénèque*, et Ferrant, avec son *Enterrement de Saint Sébastien* et son *Cisneros examinant les Plans de l'Hôpital d'Illescas* incarnent, ainsi que le Valencien Emilio Sala, décédé en 1910 (*Guillen de Vinatea. Expulsion des Indiens*), le Malagais José Moreno Carbonero (*Conversion du Duc de Gandia*) et Salvador Martinez Cubells (*Doña Inès de Castro*), la dernière phase de la peinture historique. En possession chacun de qualités positives, et méritant tous, à divers titres, l'estime qu'ils ont gagnée, il n'est pas douteux que, dans des années, quand s'imposeront de nouvelles révisions de valeurs, les noms de ces artistes ne tombent dans l'oubli. On peut dire de même des peintres plus jeunes, José Garnelo et Simonet. Le premier est en même temps un fort connaisseur d'art espagnol.



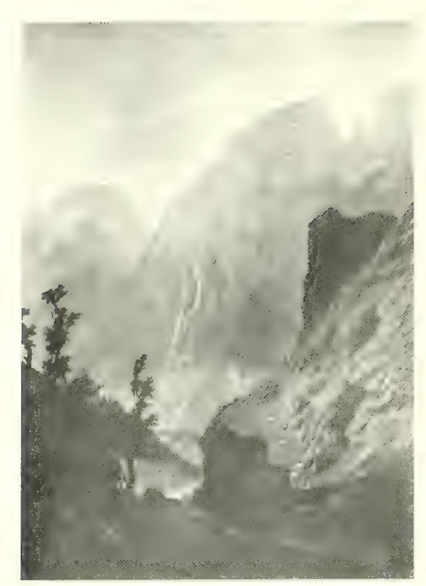
Ph. Lacoste — *Musée Prado*

M. FORTUNY — ESQUISSE

En dehors du tableau historique, que la plupart d'entre eux ont cultivé, quelques-uns ont été aussi d'excellents peintres de genre, et d'autres, comme Emilio Sala, des peintres de mœurs admirables. Il est dommage que l'« article pour le commerce » ait nui à ceux qui, tel Fortuny, étaient certainement appelés à de plus hautes entreprises. Baldomero Galofre, José Gallegos, Agustin Salinas, Salvador Sanchez Barbudo, Juan Luna Novicio, Ricardo Villodas, Ulpiano Chéca, Salvador Viniegra, Enrique Melida ont remporté, hors d'Espagne, des succès honorables pour leur pays, et en Espagne même se multiplient ceux d'Ignacio Pinazo, à qui a été octroyée, cette année, la médaille d'honneur à Madrid. Pinazo et son concitoyen Emilio Sala ont servi d'orientateurs, à son début, à Joaquin Sorolla, dont nous parlerons ensuite.

Jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, le paysage n'est pas arrivé à constituer un genre indépendant. Le romantique Genaro Perez Villamil prenait prétexte à des fantaisies sur les motifs d'une contrée quelconque. Son époque était celle de ces artistes chez qui le pittoresque s'ajustait à une vision chaude, aiguë et poignante de l'Espagne rêvée par Théophile Gautier. Un Belge d'origine, Carlos de Haës, fut le premier à déterminer la floraison du paysage en Espagne. Il y éduqua une foule de jeunes artistes et le mouvement qu'il acclimata ici était le produit de ses acquisitions de jeunesse en Belgique. Né à Bruxelles (1826), c'est à Malaga que se révéla sa vocation. Après un voyage en Belgique, il envoie à l'Exposition de 1856 des tableaux dont la nouveauté attira grandement l'attention. A la mort de Villamil, il obtint la chaire de professeur de paysage à l'École de Peinture.

Haës apporta, entre autres innovations, celle d'enseigner à voir la nature sans préjugés ni rien qui lui servît d'intermédiaire. En 1860, il exposa la



Ph. Lacoste — *Madrid, Musée d'Art Moderne*

C. HAES — LES PICS D'EUROPE

Vallée du Lozoya. Il apparaissait, à cette date, un peu dur d'exécution et assez sombre ; mais dorénavant il éclaircit sa palette et acquit une plus grande maîtrise. Sans un moment de repos, il fit alterner ses voyages à l'étranger avec ses excursions à travers l'Espagne, et de partout il rapportait des études et des esquisses. Carlos de Haës mourut à Madrid en 1898. Il considéra comme des camarades ses élèves, qu'il emmenait en excursions, et auxquels il inculquait une enthousiaste adoration de l'art. Araujo, Jimenez, Morera, Beruete, Monleon, Lhardy, Ferriz, toute cette pléïade fut formée par lui. Le premier, grand amateur de paysages, peignit aussi des portraits et se distingua dans la critique. Ses ouvrages se consultent aujourd'hui avec profit. Gimenez Fernandez fut un paysagiste original, décédé prématurément.

La seconde période de notre division de l'histoire du paysage en Espagne présente les figures de Martin Rico et Muñoz Degrain, sans en compter d'autres. Celui-là, Madrilène, explora les sites pittoresques du Guadarrama et de l'Alcarria. Après 1862, il se rendit à l'étranger, et à Paris il eut la révélation des paysagistes français, notamment Daubigny, dont il s'assimila ce qui cadrait le mieux avec son tempérament. Dans sa dernière période, Rico en vint à être un poète, chantant les délicatesses nostalgiques de Venise. Petits de dimensions, mais de toute beauté, ses panneaux ont toujours été cotés à hauts prix. Muñoz Degrain, l'auteur réputé des *Amants de Téruel*, toile où ressort brillamment l'ambiance historique, est un paysagiste romantique, indépendant, des plus personnels. Il se fit connaître en 1862 et, quelques années après, se spécialisa dans le paysage qu'il interprète de mémoire et avec des hardiesses que seul pourrait se permettre un jeune artiste de génie.

Romantique aussi, mais un peu doux, sentimental et évocateur, tel a été Modesto Urgell. Depuis 1870, il a senti le paysage d'une manière si pénétrante qu'il n'est personne qui demeure indifférent devant son tableau. La note crépusculaire d'Urgell ne ressemble guère à celle d'Eliseo Meifren, lequel, dans une conception beaucoup plus technique du genre, traite franchement et avec sûreté les motifs les plus opposés. A ses tonalités bleues, en ont succédé d'autres plus variées et pondérées. Morera, élève d'Haës, appliqua une facture robuste à ses études. Aureliano de Beruete (mort en 1912), disciple, lui aussi, de Haës, qu'il rappelle à ses débuts, se détache ensuite de cette influence et cherche en terre castillane des thèmes appropriés à ses émotions. Le paysage des alentours de Madrid et les localités castillanes (Avila, Ségovie, Cuenca et surtout Tolède) lui ont fourni des notes nouvelles et originales. Le paysagiste qu'il était, on a pu le voir, cette année même, à l'exposition de ses œuvres, organisée à Madrid. Agustin Lhardy et Félix Borrell sont deux paysagistes de talent. Le premier est, en même temps, un graveur à l'eau-forte.

N'eût été la fin prématurée de Casimiro Sainz, originaire de la Montaña (province de Santander), nous aurions possédé en lui un des plus grands paysagistes espagnols. Il fut élève à Palmaroli et, dès ses premiers essais, il donna des preuves évidentes de ses facultés artistiques. Sainz, qui offrait certaines analogies avec Eduardo Pélayo, vivait en une époque de mauvais goût relatif, et cependant il existe de ses tableaux d'une perfection rare et d'un caractère intense : *Les Sources de l'Ebre*, d'une facture achevée et minutieuse, et tant d'autres.

C'est de Martin Rico et d'Emilio Sala que dérivait le Valencien Antonio Gomar (mort en 1911). Gomar et l'Aragonais Ricardo Arredondo (mort aussi en 1911), — voué à la patiente étude de Tolède, où il passa le meilleur de sa vie, — avaient subi l'influence du Fortuny lumineux au travers de la palette tempérée de Rico. Tous deux firent montre de beaucoup de grâce et d'habileté.

Sanchez Perrier, Garcia Rodriguez et Pinélo, tous Sévillans, ont peint de jolies pages de

leur terre natale. Les derniers de nos paysagistes contemporains sont Joaquin Mir et Santiago Rusiñol. Le premier, luministe, donne sa mesure dans *le Verger de l'Ermitage* (Musée d'Art Moderne, Madrid), où il surprend cette lumière d'or méditerranéenne qui baigne d'harmonies, semblables aux tons d'un fruit mûr, la montagne au pied de laquelle les figuiers offrent le régal de leur fraîche verdeur. Ses paysages d'aujourd'hui, moins réalistes, ont un charme de tapisserie et l'attrait d'un chromatisme exquis, évocateur de lointains orientalismes. L'art national doit beaucoup à Santiago Rusiñol, paysagiste d'une délicate mollesse, qui fait parler, en un langage d'une poétique langueur, les jardins solitaires et délaissés, les parcs seigneuriaux et les plants d'amandiers. Rusiñol a vu s'y refléter les mélancolies et les nostalgies de l'âme de notre temps, et cela n'a pas peu contribué à son légitime succès.

Sans que l'Espagne ait produit de véritables peintres de marine, ont droit à une mention particulière, sous cet aspect, Eliseo Meifren, Yuste, Ocón, Campuzano, Ruiz Luna, Gartner et S. Abril. Sebastian Gessa, Maria Luisa de la Riva et Fernanda Frances se distinguent dans leurs « fleurs et fruits ». L'Espagne est entrée franchement dans la voie de la peinture moderne à partir de l'Exposition internationale de 1889, à Paris, dans laquelle Luis Jimenez eut une médaille d'honneur. Depuis lors, les artistes espagnols ont été l'objet, hors de leur pays, dans tous les concours où ils ont présenté leurs œuvres, des plus hautes récompenses. Il n'est pas possible, dans une étude de ce genre, de citer une liste abondante de noms. Nous nous en tiendrons donc aux deux plus importants et aux artistes jeunes du plus grand avenir.

Les deux pôles de notre peinture sont actuellement Joaquin Sorolla et Ignacio Zuloaga. Sorolla (né à Valence en 1863), rénovateur de l'art espagnol, a enseigné à aller comme on doit à la nature. Son naturalisme clair, simple, est celui d'un classique. Jamais il n'a fléchi sous le joug d'une mauvaise tradition. La rétine de Sorolla, merveilleusement conditionnée, n'a été impressionnée qu'en face de la vérité. La lumière splendide de la Méditerranée a illuminé son art, et les rayons en ont rejailli sur toutes les écoles. Sorolla a mis fin au tableaux d'histoire et aux ténèbres inhérentes, et avec une vision plus ample du tableau de genre, il a consacré ses meilleures années à la peinture de mœurs. Doué d'une étonnante facilité et en pleine possession de tous les moyens



RAIMUNDO DE MADRAZO — GITANE

expressifs, il en est arrivé à une plus grande simplification de procédés et à la création d'un impressionnisme logique. Le public français connaît trop bien le génie de Sorolla pour que nous nous attardions à énumérer ses œuvres les plus remarquables. Nous signalerons cependant « *Dos de Mayo* », *l'Enterrement du Christ*, *Retour de la Pêche*, *Soleil du soir*, *Cousant la voile*. Les portraits ont des qualités exceptionnelles.

Ignacio Zuloaga est un basque que son nom apparente à une dynastie renommée d'ouvriers d'art, parmi lesquels figure Don Eusebio, l'un des derniers arquebusiers du Roi, Placido, ciseleur, et Daniel, peintre et céramiste. Attiré, au début de sa carrière, à l'impressionnisme, il chercha sa voie durant des années, en acquérant une grande connaissance des musées et des anciens maîtres espagnols. Tandis que Sorolla représente la conquête de la lumière espagnole, on veut que Zuloaga représente celle du caractère, du fond rude de la race. Zuloaga est le peintre de l'Espagne noire, de l'Espagne misérable d'« hidalgos » mendiants et de galanteries surannées. Passionné du « Greco » il vise à faire revivre le patron allongé de ses mystiques personnages et à refléter la psychologie intime de chacun de ses modèles.



HERMEN ANGLADA — LA FIANCÉE

Il s'institue le peintre de toutes les difformités et de toutes les tares.

Nous terminerions ici cette revue, si nous n'avions à mentionner Ramon Casas, consciencieux portraitiste et pénétrant observateur de foules (*Garrote vil*, *La Révolte*, etc.); l'Andalou Gonzalo Bilbao, luministe puissant dans *La Moisson* (1894), et depuis éclectique; Luis Graner, moderne auteur de bambochades; Laureano Barrau, Catalan qui a su bien voir sa terre natale; le Basque Guinea, qui a senti la beauté de ses fermes, un peu âcre comme le cidre qu'on y élabore, et Dario de Regoyos, pointilliste obstiné, et non sans un talent peu commun.

A Paris, sont en vogue depuis longtemps, l'Espagnol H. Anglada, somptueux symphoniste des tons, qui convertit la peinture en une musique de valeurs accordées, R. de Egusquiza, peintre très personnel et d'autres artistes de moindre mérite.

Les nouvelles orientations qu'on enregistre dans la peinture espagnole tournent autour de Sorolla et de Zuloaga principalement. Manuel Benedito, Eduardo Chicharro et Fernando Alvarez de Sotomayor, conservent quelque chose de leur maître Sorolla et tâchent d'y adjoindre de nouveaux éléments. Il faut citer en même temps parmi de jeunes peintres : C. Vazquez, Mezquita, Rodriguez Acosta, Martinez Cubells, etc. Anselmo Miguel Nieto prétend appliquer au portrait la délicatesse et la distinction florentines avec de subtils procédés techniques, et Julio Romero de Torrès cherche à découvrir une nouvelle Andalousie mystique et sensuelle, entrevue par des yeux d'archaïsant; enfin José Maria Sert est un décorateur fastueux et quelque peu « baroque ».

C'est à dessein que nous nous sommes réservé de parler à cette place de l'art portugais. Dans l'article que nous avons consacré aux primitifs espagnols, nous consignions quelques noms, dont certains, par exemple ceux de Nuno Gonçalves ou du Grand Vasco, mais spécialement Nuno, suppléent, par l'ampleur de leur génie, à la meilleure et la plus riche des écoles. Il n'y a pas longtemps qu'on a commencé à connaître l'art portugais à l'étranger,



IGNACIO ZULOAGA — PENDANT LA COURSE

et maintenant qu'on entrevoit peu à peu quels ont été ses apports et ses conquêtes, on s'est mis à classifier les catégories esthétiques de ses artistes les plus insignes et à calculer la portée de leurs œuvres respectives dans l'histoire de l'art en général. Après les Flandres, le Portugal a perpétué le réalisme en continuant à suivre cette orientation et en l'adaptant fermement, en tout temps, au fond sentimental de la race. La *Saudade*, poétiquement féconde, a trouvé un écho dans le langage pictural de ce pays, et il n'y a rien de capricieux et d'arbitraire à la voir reflétée dans les visages immortalisés des portraits lusitaniens.

Depuis des temps très reculés, la peinture portugaise a suivi un développement analogue à la peinture espagnole : quelques-unes des grandes figures qui devaient illustrer la seconde ont une ascendance portugaise, et cela explique, en certaine manière, le pourquoi de telles ou telles de leurs qualités. Déjà quelques panneaux de Gallegos marquent le contact qui existait entre les écoles voisines de Salamanque et du Portugal. Peut-être celle-ci ne fit-elle que fournir le type que développe celle-là. Une origine portugaise, pense-t-on, serait à découvrir dans les peintures de Correa.

L'introduction constante et la prédominance de l'art flamand au Portugal durant le XVe siècle et plus de la moitié du XVIe siècle, n'excluent pas l'accès de ce pays à un autre courant d'art italien. Il suffit de rappeler un fait : le séjour au Portugal d'un des Sansovino et la rapide diffusion d'œuvres comme de Lucca Della Robia, Botticelli, Michel-Ange, Cellini et du Titien, entre autres. Comme le remarque très justement Jose de Figueiredo, il y eut au Portugal, dans tout le cours de la Renaissance, une homogénéité de production qui a contribué longtemps à faire imputer à un seul peintre, le Grand Vasco, des tableaux d'artistes très divers, ce qui ne s'est pas produit en Espagne, où jamais, on n'a observé cette discipline et cette uniformité, conditions de vitalité de toute école.

Au XVe siècle s'accentue la puissance d'attraction que l'Espagne devait exercer sur le Portugal, déterminée par des causes politiques. Dernièrement, en vertu de nouvelles données acquises, on a mis sur le tapis le « lusitanisme » de Sanchez Coello, dont nous avons parlé en place opportune. On ne saurait oublier non plus que le père et les grands parents de Velazquez étaient d'Oporto : l'auteur des *Lances* et des *Ménines*, quoique merveilleux interprète du caractère espagnol, ne pouvait, en tout cas, être un produit indépendant du milieu. Claudio Coello fut aussi fils de père portugais. « Le naturalisme puissant de l'un, triomphant pleinement chez le second, et délicat, mais assez vivant, chez le troisième », est le même qui était en honneur au Portugal jusqu'à l'annexion de son territoire à l'Espagne sous Philippe II. Une fois son indépendance reconquise, il s'efforce de restaurer sa vitalité artistique en la libérant d'influences étrangères. Le XVIIIe siècle fut pour ce peuple un siècle où l'art vécut au prix de froides imitations. Vieira, portugais correctement classique, compose des scènes mythologiques et bibliques ; Séqueira s'inspire de Rembrandt, tout en groupant et saisissant, dans leur vie et leur mouvement, les foules. Ce dernier eut un tempérament moins équilibré et harmonieux que celui-là. Dans ses dernières années, il s'assimila les charmes de l'école des portraitistes anglais.

Le maniérisme, qui s'était alors intronisé, eut

son terme au XIX[e] siècle, appelé « le siècle du paysage ». Ce genre triompha complètement au Portugal et, dans son triomphe, se détache Silva Porto et ses continuateurs et camarades : marquis d'Oliveira, Arthuro Loureiro, Ramalho, Malhôa, Vaz, Luciano Freire et Carlos Reis. D'autre part la culture artistique augmentait avec la création de petites collections et l'accroissement des œuvres destinées au Musée National. C'est au service de cette entreprise que mit le plus sain de son noble esprit Joaquin de Vasconcellos, archéologue éminent. Joaò Correa, maître des meilleurs artistes contemporains du Portugal, le sculpteur Simoès d'Alméida et Guilherme Corréa jouent, selon Figuereido, un rôle semblable à celui d'Ingres en France. Non seulement en peinture, mais encore en sculpture, le Portugal se prévaut du talent de Soarès dos Reis, « un des plus grands artistes de son siècle », et de Teixeira Lopez qui obtint en 1900 le grand prix à Paris.

Dernièrement nous avons pu goûter à Madrid des échantillons de choix de la peinture portugaise contemporaine. A l'Exposition nationale de cette année, ont été accueillies avec une grande sympathie, des œuvres d'illustres maîtres portugais. Parmi elles, les portraits savamment construits et plein d'un réalisme vériste de Columbano, les typiques tableaux de genre de Malhoa, et les aimables scènes de mœurs de Carlos de Reis, attestent des qualités susceptibles de vivifier un courant artistique. Un autre Portugais universellement apprécié, Souza Pinto, plus qu'à sa patrie, se doit à Paris, foyer de ses créations.

Ce que nous venons de dire doit être considéré moins comme une série de notes pouvant servir à esquisser un tableau historique de la peinture portugaise que comme un prélude très sommaire. L'écrivain appelé à dresser ce tableaù, avec le sérieux et le style limpide qui le caractérise, est sans nul doute M. Jose de Figueiredo, la plus grande autorité en matière d'historiographie de l'art et de la critique au Portugal.

Les lignes précédentes suffisent, ce nous semble, à faire comprendre sans effort comme quoi le Portugal, jusque dans les connexités qu'il présente avec notre art, conserve certaine indépendance, et par cela même, a droit à une diffusion et une estime supérieures à celles dont il a bénéficié jusqu'ici.

A. DE BERUETE Y MORET.



SOROLLA Y BASTIDA — LE BAIN

IGNACIO ZULOAGA



Le Torero "El Corcito"



SAINTE FAMILLE



LE CHRIST PLEURÉ PAR SA MÈRE



Musée de Berlin

LE CHRIST APPARAIT A SA MÈRE

ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUXELLES. RETABLE DE MARIE (MIRAFLORES)

Les deux Roger van der Weyden

FAUT-IL reconnaître une ou deux personnalités distinctes en celui, ou en ceux, qui portèrent les noms de Roger de Bruges, ou Roger le Gaulois en France ; de Maistre Rogier dans les comptes des ducs de Bourgogne ; de Maestro Ruggiere, ou Rogerius Gallicus en Italie ; de Magister Roger flandresco en Espagne ; de Roegere van Bruesele, en Brabant ; de Roger et de Rogelet de la Pasture dans le Tournaisis ; et enfin de Rogier van der Weyden, traduction flamande de son nom véritable, dans le pays Thiois ?

Cette question passionnante, d'un si haut intérêt pour l'histoire de l'art primitif, a été résolue, selon nous (1) d'une façon trop légère par l'archiviste de Bruxelles, feu M. A. Wauters — qu'il ne faut pas confondre avec M. A. J. Wauters à qui l'on doit l'*Histoire de la Peinture flamande* et le dernier *Catalogue du Musée de Bruxelles* — qui, tout à coup, supprima la personnalité de Roger de Bruges, pour attribuer à un seul van der Weyden, celui de Bruxelles, des œuvres d'ailleurs fort dissemblables.

Le procès ainsi jugé fut accepté trop aveuglément par les critiques d'art de tous les pays, qui créèrent, dès lors des biographies fantaisistes, d'un seul van der Weyden, qui fourmillent d'impossibilités flagrantes, reconnues d'ailleurs par les critiques d'art réputés qui se sont occupés du maître dans leurs travaux les plus récents (1). A comparer notamment ses biographies différentes qui se trouvent dans les derniers catalogues des musées de Berlin et de Bruxelles.

N'y a-t-il pas lieu de revenir à l'ancienne manière de voir qui est celle de van Mander, l'auteur flamand le mieux renseigné pour tout ce qui concerne les artistes primitifs néerlandais ?

(1) Voir à ce sujet le D[r] A. Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, etc. Halm und Goldmann, Vienne et Leipzig [illegible]

(1) Voir Paul Lafond, *Roger van der Weyden* [illegible]

Une étude plus approfondie de la question, permet de constater que cette manière de voir est la seule admissible.

La plus ancienne et la plus certaine des pièces d'archives que nous possédons nous apprend que « *Rogelet de la Pasture, natif de Tournaij, commencha son appresure* (apprentissage) *le 5 mars 1426* et que *fut son maistre Robert Campin...* » Comme le remarque fort bien M. Fierens-Gevaert (1), qui croit cependant lui aussi à l'existence d'un seul van der Weyden. « On peut s'étonner que Roger, marié vers 1424, père de famille, installé dès lors dans la capitale brabançonne, ne commença son apprentissage à Tournai qu'en 1426 ».

Une deuxième pièce d'archive, publiée récemment par M. Houtart, paraîtra plus extraordinaire. Nous y apprenons que le 17 novembre 1426, c'est-à-dire l'année même où Rogelet de la Pasture devient *apprenti*, le Magistrat de Tournai donne en cadeau à un *maistre Roger huit lots de vin* (2).

Ceci ne prouve-t-il pas de la manière la plus évidente que, comme il y eut plusieurs van Eyck, deux Thiéry Bouts, deux Pierre Breughel, deux Key, deux David Teniers, etc., il y eut deux Roger de la Pasture, l'un, Rogelet, le plus jeune, encore apprenti, alors que son aîné, marié, était déjà maître à Bruxelles et, nous le constaterons plus loin, célèbre.

Un autre document est tout aussi surprenant : Le 18 octobre 1427, la même ville de Tournai honore « de 4 lots de vin *Johannès le peintre* » à l'occasion de sa visite en cette ville. C'était le jour de la fête de Saint-Luc. Et au banquet donné ce jour assistent, à côté de *Jean van Eyck*, *Henri Lequien* et *Robert Campin*, ce dernier accompagné de ses jeunes élèves, *Rogelet de la Pasture* et *Jacquelotte Daret*.

Cette curieuse réunion de peintres et d'apprentis, où nous voyons déjà en présence le jeune Rogelet (non pas Roger le maître peintre) et Jean van Eyck, qui, d'après van Mander, devait devenir son second maître à Bruges, n'est-elle pas significative ?

D'après le journal du voyageur espagnol Pontz, le célèbre triptyque de la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, actuellement à Berlin, l'une des œuvres considérées comme les plus certaines de van der Weyden, aurait été peinte *avant*, ou, au plus tard, *pendant l'apprentissage du jeune Rogelet*, car elle fut donnée à Jean de Castille, par le pape Martin V, dès 1431, et cette œuvre, décrite dans les annales du couvent en 1445, est bien attribuée au *Magistro Roger magno et famoso flandresco*, c'est-à-dire au maître qui habitait alors Bruxelles.

Une autre pièce d'archive nous prouve encore que peu après cette époque, l'artiste dirigeait déjà à Bruxelles un véritable atelier d'art, s'occupant aussi bien de peintures que de sculptures, confirmant ainsi notre thèse de naguère, que van der Weyden, fils d'Henri van der Weyden, sculpteur à Louvain, fut aussi statuaire (1).

Elle nous apprend notamment que le duc de Bourgogne commanda, en 1439, une sculpture en pierre blanche représentant la *Vierge Marie* et *deux princesses brabançonnes* (Marie, femme de Jean III, et Marie, duchesse de Gueldre). Le compte spécifie que ce fut van der Weyden qui la peignit et reçut de ce chef « 40 ridders à 50 gros monnaie de Flandre ». Le même écrit ajoute que *maistre Roger* reçut, en plus, 6 livres pour peindre les volets de la sculpture, celle-ci représentant les armoiries et les devises du duc et de la duchesse.

Par contre, dans les comptes du duc de Ferrare, à la date du 31 décembre 1450, nous constatons qu'à cette époque un autre Roger habitait à Bruges. Il y est nommé *Magistro Rugiero depintore in Bruza* et non pas *in Bruxella*.

L'existence, à Bruxelles, d'un atelier d'art célèbre, dirigé par l'aîné des van der Weyden, nous est encore fournie par une lettre datée du 26 décembre 1460, adressée par le duc de Milan, François Sforca, au duc de Bourgogne. Il annonce l'envoi d'un peintre, Zanetto Bugato, qu'il désire voir placer comme apprenti chez un maître flamand réputé. Une seconde lettre, du 7 mai 1463, adressée par la duchesse au peintre de la ville de Bruxelles, remercie van der Weyden de l'obligeance qu'il a mise à apprendre son art au jeune maître milanais... (2)

La place nous manque pour citer ici les nombreuses autres pièces d'archives qui intéressent spécialement les deux van der Weyden ; elles sont d'ailleurs connues. Nous ne pouvons non plus nous étendre sur les récits des voyageurs et des chroniqueurs contemporains, tels que Cyriacus d'Ancona (1449) ; de Bartholomeus Facius, écrits en 1456 ; de Filarete (1460-1461) ; de Giovanni Santi (le père de Raphaël) (1485-1490) ; ni sur les biographies facilement contrôlables des écrivains du XVIe siècle ; qu'il nous suffise de dire que tout

(1) FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs Flamands*. (Librairie d'Art et d'Histoire G. van Oest, fascicule II. — Le dernier a paru en [illegible].)

(2) MAURICE HOUTART. *Jacques Daret, Peintre tournaisien du XVe siècle*, 1907. Voir aussi A. J. WAUTERS, *Roger van der Weyden, un nouveau document* (Fédération Artistique, 26 mai 1907) et *Études sur la Peinture dans les Pays-Bas du XVe et XVIe siècles. L'École de Tournai* (Revue de Belgique, novembre 1907).

(1) Voir nos études : *Roger van der Weyden, Sculpteur* (Gazette des Beaux-Arts, octobre et novembre 1901), et l'*Origine flamande de van der Weyden* (Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Arch. de Gand, 1902).

(2) SALOMON REINACH fit pour la première fois connaître cette pièce d'archives, reproduite en entier dans la *Chronique des Arts*. Voir aussi la *Revue de l'Art chrétien* (tome XV, p. 450, année 1904.)



LA NAISSANCE DE JEAN



LE BAPTÊME DU CHRIST



LE MARTYRE DE JEAN

ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUXELLES. RETABLE DE FRANCFORT

concorde pour affirmer l'existence contemporaine de deux van der Weyden.

Mais il nous tarde d'examiner et de comparer, d'une façon succinte, les principales œuvres peintes attribuées jusqu'ici à un seul Roger, quoique, de l'avis de tous, on y reconnaisse des esthétiques très différentes.

On ne connaît malheureusement aucune peinture signée des noms de van der Weyden, ou de la Pasture. L'œuvre la plus connue, et jusqu'à un certain point la plus certaine qui lui fut attribuée, c'est une *Descente de Croix* dont on connaît un grand nombre de répliques identiques, notamment à l'Escurial, à Madrid et à Louvain.

Cette belle composition, disposée sur un fond d'or, concentrée sur un espace très restreint, semble dénoter comme son auteur probable un peintre sculpteur tandis que ses diverses répliques accusent les mains de collaborateurs de valeurs différentes. Notons, en passant, que la *Descente de Croix*, de Madrid, avec ses qualités esthétiques hors ligne, ne peut être considérée comme une copie exécutée par Michel Coxie, au XVIe siècle, chose que l'on croyait prouvée jusqu'ici, mais bien comme une des meilleures peintures provenant de l'atelier du Roger de Bruxelles.

Le retable de Miraflores (Berlin) semble certainement exécuté par le même maître (1). Et cette peinture caractéristique, avec ses importants motifs de sculpture et d'architecture, nous donne un point de repère nouveau qui servira à identifier d'autres compositions analogues du même auteur, notamment le *tryptique de Franckfort* et le *retable dit d'Autun*, qui se trouve au Prado, à Madrid.

Cette dernière peinture est bien du Roger dirigeant l'atelier de Bruxelles, car on y retrouve comme en une véritable « carte d'échantillons » presque toutes les figures éparses dans l'œuvre géniale du « pourtraicteur » de la capitale du Brabant.

Nous y reconnaissons, notamment, le *Dieu le Père* qui préside aux *Jugement dernier* de Beaune et de Dantzig, l'*Adam* et l'*Ève*, ainsi que les mêmes personnages désespérés : *la Vierge* et *Saint Jean-Baptiste*, qui se retrouvent également sur ces mêmes peintures.

Les nombreux motifs d'architecture ou de sculpture qui caractérisent si souvent les œuvres de Roger van der Weyden, de Bruxelles, qui, selon nous, fut aussi statuaire, sont également nombreuses dans le retable d'Autun, actuellement au Prado. On y reconnaît même un fragment de la superbe cathédrale où se passent les nombreuses scènes du *retable des Sept-Sacrements*, son chef-d'œuvre d'Anvers. On y remarquera le même *Christ en Croix*, qui constitue également un des *patrons* familiers au maître, car on le retrouve dans les nombreuses autres peintures que l'on doit lui attribuer, notamment dans la *Crucifixion*

(1) D'après le *Dr A. Waagbach* [illegible] retable, se trouve à Grenade.

de Vienne, dans celle de Dresde, comme dans celle de Madrid. A remarquer encore, et à comparer, les figures de la *Marie-Madeleine* en pleurs, que nous voyons identique dans la *Déposition* du Prado, et dans *le Christ en Croix* de Vienne, avec cette différence que le bras relevé de la sainte, qui s'explique sur la *Déposition* de Madrid, par l'appui qu'elle prend sur l'un des comparses du drame religieux, n'a plus de raison d'être sur la peinture de Dresde, où la Madeleine se trouve absolument isolée...

Bien d'autres exemples pourraient encore être cités, tous démontrent que l'auteur commun de ces œuvres était un véritable chef d'atelier, dirigeant une espèce de fabrique d'objets d'art religieux de tous genres, comme il en existe encore de nos jours dans divers pays catholiques de l'Europe.

Et c'est dans cet atelier célèbre, connu même en Italie, puisqu'on lui envoyait de là-bas des élèves, que l'aîné des van der Weyden, que nous distinguerons désormais sous le nom de Roger le Vieux (de Bruxelles), recevait les nombreuses commandes qui lui parvenaient de tous les pays. C'est là qu'aidé par ses nombreux collaborateurs ou élèves, il les exécutait. Chez lui, les clients pouvaient choisir à leur aise, parmi les nombreux patrons et dessins réunis par le maître, tous les éléments de la composition qu'ils désiraient voir exécuter.

Ils désignaient *le Christ en Croix* ou *la Madone* (généralement la même) qui devait constituer le centre du tableau ou du retable. On choisissait les poses des donateurs et des saints patrons, dont il avait un assortiment complet.

Et cette reproduction presqu'indéfinie des types et des attitudes créés par Roger le Vieux ne s'est pas limitée à l'atelier du seul « Maistre ouvrier de Bruxelles ». Nous verrons ses mêmes groupes, ses mêmes figures, ses mêmes poses traditionnelles adoptés même par les plus grands maîtres primitifs. Flamands ou étrangers, qui s'inspirèrent des attitudes si dramatiques, si poignantes créées par Roger le Vieux.

Ces fabrications intensives, pour ainsi dire industrielles, qui se remarquent d'une façon plus grande encore dans l'exécution des tapisseries, des retables et des autres sculptures de l'époque, probablement sorties de ses ateliers de Bruxelles ou de Louvain, ne doivent pas trop nous étonner lorsque l'on songe que cette manière de faire se continua jusqu'au temps de Rubens qui, lui aussi, surchargé de commandes, n'hésitait pas à se faire aider par ses nombreux élèves ou collaborateurs.

L'œuvre de Rogelet le Jeune, dit Roger de Bruges, nous apparaît, au contraire, comme étant beaucoup plus personnelle et elle ne peut, selon nous, se confondre avec celle de son aîné. En vain cherchera-t-on chez lui ces traditions démodées, ces recettes d'atelier, si fréquentes chez son parent et homonyme. Le maître brugeois (brugeois, par élection) se rapproche davantage de Jean van Eyck, qui habitait la même ville. Comme lui, il se montre plus varié, plus original, plus réaliste. Il ne recherche pas l'élégance au prix de la vérité. On ne trouve pas chez lui ces figures d'une longueur démesurée, dont abusait le Roger de Bruxelles.

En examinant, par exemple, sa *Nativité avec Bladelin*, de Berlin, (originaire de Middelbourg), son *Adoration des rois mages*, son chef-d'œuvre de Munich qui provient de l'église de Sainte-Colombe, à Cologne, on constate que toutes les naïvetés archaïques de jadis en ont disparu. Plus de banderolles, plus d'inscriptions ; les personnages, individualisés comme des portraits, donnent le désir de les identifier. On remarquera de plus que leurs proportions sont sensiblement plus courtes et plus naturelles.

Il en est de même de son autre chef-d'œuvre, *la Madone peinte par Saint Luc*, également à Munich, où l'influence de van Eyck est encore plus visible. A remarquer la terrasse à créneaux du fond, qui semble copiée d'après *la Vierge au Chancelier Rolin*, du Louvre. Cette peinture dut avoir certainement une grande renommée à son époque, car on en connaît encore des copies anciennes, — peintes, selon nous, dans l'atelier de Bruxelles, — à Saint-Pétersbourg, à Boston et dans la collection Wilczeck, à Vienne.

Une tradition veut que Roger de la Pasture se soit représenté lui-même sous les traits du patron des peintres flamands. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est qu'on conserve, dans le musée d'Hermanstad, le portrait d'un homme tenant une tête de mort, au dos duquel on lit : *Le pourtraict de Maistre Rogier van der Weyden faict de Maistre Dirick van Haerlem*. C'est évidemment Thierry Bouts que l'on veut dire.

Ces deux peintures furent certainement exécutées à Bruges et renferment des réminiscences de van Eyck. Comme le remarque le Dr A. von Wurzbach, dans le retable de Memling, conservé à l'hôpital de cette ville, nous reconnaissons, traités d'une façon libre, les motifs principaux des deux volets de l'*Adoration* de Munich. Le célèbre auteur de la *chasse de Sainte Ursule* dut donc très bien connaître l'œuvre de Rogelet lorsqu'il peignit celle-ci à Bruges pour la famille Florein. Herlin de Bruges, qui devint maître en 1459, s'inspira également, dit encore le Dr von Wurzbach, des mêmes volets, ce qui prouverait que l'*Adoration*

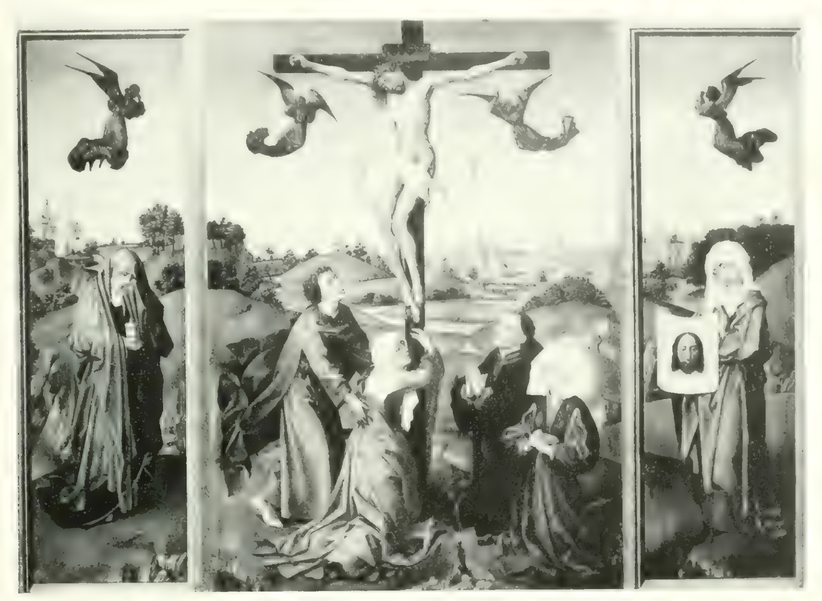
de Munich, que l'on croyait peinte à une époque plus tardive, devait déjà être terminée avant cette dernière date, c'est-à-dire avant 1459.

On doit encore attribuer à Rogelet, le jeune, la délicieuse *Madone avec quatre Saints*, conservée à l'Institut Staedel de Francfort. Cette œuvre, où l'on trouve les Saints Cosme et Damien, patrons des Médicis, porte sur le bas les armes de Florence. Elle nous rappelle les relations de commerce qui existaient à cette époque entre les peintres de Bruges et des mécènes patriciens florentins, tels que les Arnolfi, les Portinari, etc.

Une *Mise au Tombeau* du musée de Florence, dont la composition à six personnages s'écarte d'une façon si originale des œuvres habituelles; un *Christ mort au pied de la Croix*, un des chefs-d'œuvre de Vienne; *Adam et Eve*, près de l'arbre fatal, au même musée; une *Pieta* avec *Sainte Madeleine* et *Saint Jean*, au Louvre (legs Monge-Misbach) doivent également être rangés parmi les plus belles productions picturales du même Rogelet le Jeune, dit Roger de Bruges.

Ajoutons que c'est très probablement à ce même maître, très supérieur à son aîné, que l'on doit attribuer quelques portraits superbes, pour lesquels nous manquons encore de données certaines. Parmi ceux-ci il faut citer : *l'Homme à la flèche*, du musée de Bruxelles qui fut longtemps considéré comme étant l'effigie de Charles le Téméraire, représenté comme le roi du tir d'un « serment » flamand. D'autres ont cru y voir le *Grand Bâtard de Bourgogne*, d'autres encore *Philippe de Croÿ*.

A citer encore un beau portrait du musée de Berlin, qui d'après le catalogue serait la propre image du peintre (Selbstbildnis) et où nous croyons plutôt reconnaître les traits de *Bladelin*, le trésorier bien connu de Philippe le Bon.



ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUXELLES, TRIPTYQUE DE VIENNE
LE CHRIST EN CROIX

Une autre effigie, non moins belle, celle d'une femme inconnue, conservée à la maison gothique de Worlitz, pourrait également, selon nous, être restituée au même artiste.

A cette œuvre déjà considérable, capable d'illustrer la carrière d'un des plus grands peintres de ce temps, il conviendrait d'ajouter encore une série de miniatures admirables, absolument digne du peintre de l'*Adoration des Mages* de Munich. Les enluminures peintes à Bruges, pour Philippe le Bon, nous les citons pour mémoire, car notre savant collègue M. A. Heins, qui admet lui aussi l'existence des deux van der Weyden, se propose de les étudier en cherchant à identifier les nom-

ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUGES

L'ANNONCIATION

L'ADORATION DES ROIS MAGES

TRIPTYQUE DE MUNICH



Munich, Pinacothèque

PRÉSENTATION AU TEMPLE



ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUGES

LA VIERGE PEINTE PAR SAINT LUC

breux portraits de personnages encore inconnus que l'on remarque dans ces compositions géniales.

Mais il faut se borner; nous espérons que cette courte étude suffira à démontrer qu'il y a tout lieu de croire qu'il exista, non pas un seul Roger van der Weyden, ou de la Pasture, mais deux peintres contemporains du même nom, qui, tous deux nés à Tournai, eurent une influence considérable, mais distincte, sur tous les artistes de leur temps, influence qui se continua dans tous les pays jusque plus de cent ans après leur mort.

L. MÆTERLINCK.

Ph. Bruckmann



Worlitz, Maison gothique

ROGER VAN DER WEYDEN, DE BRUGES

PORTRAIT DE FEMME



LE GULF-STREAM

WINSLOW HOMER

ET LA SIGNIFICATION DE SON ŒUVRE

Il y a certains artistes qui sont intéressants en dehors de leurs œuvres, parce qu'ils servent généralement à leur insu — de porte-étendards d'idées générales. Tel est Winslow Homer. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de ce qu'on pourrait appeler « l'importance historique ». Elle est beaucoup moins intéressante qu'on ne le croyait naguères ; en tout cas, elle ne vient même pas à l'esprit lorsqu'on évoque la figure du plus grand artiste américain, car c'est comme tel que la plupart des critiques considèrent maintenant Winslow Homer. Si le grand nombre des partisans de Whistler, joint aux admirateurs d'Albert P. Ryder — moins nombreux, mais importants par leur jugement — nous empêchaient de décerner cet honneur à Winslow Homer d'une façon absolue, il resterait incontestable qu'il est le peintre américain qui a exprimé le mieux les aspirations artistiques de ses compatriotes à ce moment de leur évolution. Même le critique qui trouve le plus à reprendre dans l'œuvre de Homer ne dirait pas que l'admiration générale dont elle a joui provient de concessions faites au goût populaire.

Elle commença par des tableaux de genre intéressant un public qui n'aurait su apprécier des œuvres d'anecdotisme moins attrayant. Peu à peu, l'artiste et ses meilleurs admirateurs progressant ensemble, Homer retenait toute leur estime en même temps qu'il satisfaisait sa conscience artistique. Et elle devenait toujours plus intransigeante sur les questions de l'idée à exprimer, du style rigoureusement pur que cette

CHEMIN DU NORD, BERMUDES (AQUARELLE)

idée exigeait. Souvent un Américain d'aujourd'hui croit trouver trop de sévérité, trop peu de charme dans cette œuvre ; il n'a qu'à suivre ce demi-siècle de peinture dans son développement pour reconnaître qu'il se trouve en présence d'un art qui, tout en s'attachant d'un lien de plus en plus serré aux choses vastes et essentielles, ne veut exclure ni de chez lui, ni de chez les autres, les qualités aimables. La rectitude avec laquelle Homer resta fidèle à l'inspiration de sa nature artistique présente une inconscience identique à celle qu'on remarque chez Ingres et Corot, s'acheminant vers des buts si différents. Si on ne savait pas quelles difficultés ils rencontrèrent sur leur route, on serait tenté de répéter la vieille sottise : « Ils étaient nés comme cela, c'était pour eux très naturel ». Mais si nous admettons que l'intransigeance a quelque chose de ces habitudes qui deviennent si étroitement une partie de nous-mêmes que nous les suivons sans y penser, on ne peut en dire autant de la maîtrise. Pour le vrai maître, les problèmes se font toujours plus compliqués et c'est seulement au prix d'une lutte constante qu'il continue à avancer.



NÈGRE SUR UN BATEAU, NASSAU, ANTILLES (AQUARELLE)

Le nom d'un autre de ces lutteurs s'évoque bien à propos en parlant de Homer. C'est Courbet ; et dans plus d'une phase de leurs carrières on peut noter un certain parallélisme d'esprit. Plus intéressé aux idées de poids et de solidité que le peintre américain et toujours familier avec l'œuvre de maîtres ignorés de celui-ci jusqu'à son âge mûr, le grand

Français, je suis certain, aurait cependant trouvé chez lui un art fraternel. Je pense surtout à l'importance qu'avait pour les deux artistes cette nature, qu'ils aimaient pour elle-même, et qui est enfin le sujet principal de leurs tableaux. Nous tâcherons, après avoir retracé l'histoire de Winslow Homer, de mettre en lumière le rapport de cet idéal avec celui des maîtres classiques. A une époque aussi avide d'entrevoir l'avenir que la nôtre, peut-être cette considération ne sera-t-elle pas inefficace.

Winslow Homer est né à Boston en 1836. Il passa son enfance dans cette ville et dans ses environs — où ses goûts de garçon campagnard s'affirmèrent sans entraver son impulsion vers l'art. Il était en effet d'une précocité extraordinaire; sans autre maître que la nature, il produisait déjà à l'âge de onze ans des dessins dont la correction, la facilité et la vigueur paraissent le résultat que seul un homme de vrai talent peut atteindre après une pratique considérable. Quelques années plus tard, il commença à gagner sa vie comme lithographe. Son succès dans ce métier l'ayant conduit à New-York, il put enfin faire quelques études académiques ; il apprit surtout, de Frédéric Rondel, un artiste français établi en Amérique, quelques éléments de peinture. Puis, en 1861, Homer assista à la Guerre Civile comme illustrateur de journaux. L'année 1864 il fit sa première peinture importante, une scène de la Guerre. Elle fut exposée à Paris en 1867 avec toute une série de ses croquis de champs de bataille. L'artiste lui-même, en faisant son premier voyage en Europe, a pu être témoin du vif succès qu'accorda Paris à ses notations rapides, vigoureuses et complètes des épisodes du grand conflit. De l'art qui lui fut révélé en Europe, on ne peut retrouver presqu'aucune influence sur son œuvre. Il revint en Amérique continuer à peindre des épisodes de la guerre, de la vie populaire, et s'intéressa plus spécialement à l'étude du paysage. Cependant sa couleur devenait plus claire, plus aérienne, et son dessin s'attacha toujours plus à l'essentiel de la construction. Ses dernières œuvres ne vinrent point démentir la volonté créatrice qui s'affirmait dans ses productions initiales. D'autres voyages en Europe ne le modifièrent pas davantage. Il ne se voulait que peu d'amis, et, quoique bien aimé par eux, comme nous le voyons dans sa biographie par M. William Howe Downes, il leur préféra toujours comme compagnie la nature. Soit dans de longues promenades solitaires, soit dans l'exercice des deux sports de la chasse et de la pêche, auxquels il



Phot. [illegible]

UNE NUIT D'ÉTÉ.



" ÉCOUTE L'ALOUETTE "

s'adonnait volontiers, il ne cessa point de l'étudier. Pendant de longues périodes, ses frères même pouvaient le croire oisif, alors que son temps était consacré à l'observation et la méditation d'un sujet nouveau.

On pourrait diviser son œuvre selon les motifs picturaux qu'il traita : les scènes de la guerre d'abord, la vie de son pays ensuite (les nègres, les pêcheurs, les enfants), puis les tableaux d'Angleterre, tel *Ecoute l'Alouette* (1), puis de plusieurs séjours aux Antilles et enfin de la côte rocailleuse de l'Etat de Maine. C'est là qu'il mourut en 1910.

Le lieu s'apparentait parfaitement à l'achèvement d'une telle vie. Cette mer sauvagement mouvementée, ces rochers tenaces dans leur défense, les êtres hardis qui y vivent ont les qualités que Homer portait en lui-même et qu'il aimait à exprimer dans son art. Et il savait bien adapter ses moyens à cette fin. Dans le tableau des *Pêcheuses anglaises*, on note, dans le dessin sculptural des têtes et des bras au beau rythme, les marques indubitables qui désignent un maître de la forme. Elles sont encore bien évidentes dans les contours et le modelé du nègre de *Le Gulf-Stream*. Seulement, ayant plus de pratique, il peut se permettre ici plus de liberté dans l'exécution des reliefs et d'autres petites formes qu'il n'osait qu'indiquer dans son tableau précédent. Les trois aquarelles que nous reproduisons (Homer en a fait un très grand nombre) laissent deviner cette main rapide et précise et l'emploï infatigable qu'il en faisait. Pour ces trois tableaux, l'absence de la couleur est spécialement à regretter, car le soleil tropical des Antilles éveilla quelque chose de fougueux en Homer, dont personne ne se fût douté d'après le coloris timide de ses tableaux des pays du Nord. Contrairement aux grands impressionnistes, ce n'était pas l'enveloppement des choses par une brume de lumière et de chaleur qui l'intéressait : mais les choses elles-mêmes et les personnages sollicitent diversement l'attention suivant qu'ils sont plus ou moins puissamment éclairés. *Le Coup Double* montre combien Homer peut être minutieux tout en conservant la largeur de son dessin. On remarque aussi que le talent décoratif apparaît de temps en temps dans son œuvre. *L'Esplanade de Morro Castle* et la *Nuit d'Eté* ont cette qualité, mais ici elle est subordonnée à l'intérêt que l'artiste prend à rendre dans leur plénitude les contrastes d'ombre et de lumière. Un contraste d'une autre espèce qui s'en dégage aussi est celui des deux aspects de cette nature d'artiste : dans son renoncement aux joies de la couleur (avec elles il perd le charme que la couleur ajoute à la construction), il semble le dur Puritain des pays du Nord, — dans l'organisation impressionnante des grandes formes, dans le sentiment d'individualité qu'ont la mer, le ciel et la terre, dans la grâce presque tanagréenne des figures, — s'impose comme membre à la famille des créateurs de beauté. L'Italie elle-même connut la rigueur des vieux Toscans, à côté de la richesse de Venise. Dans la marine que nous reproduisons, ces qualités s'accentuent et se présentent plus pures encore ; mais je veux signaler comme le résumé des qualités de Homer le dernier tableau de sa vie, — *Dans les Rapides* — inachevé seulement au point de vue

(1) C'est le titre d'une vieille chanson.



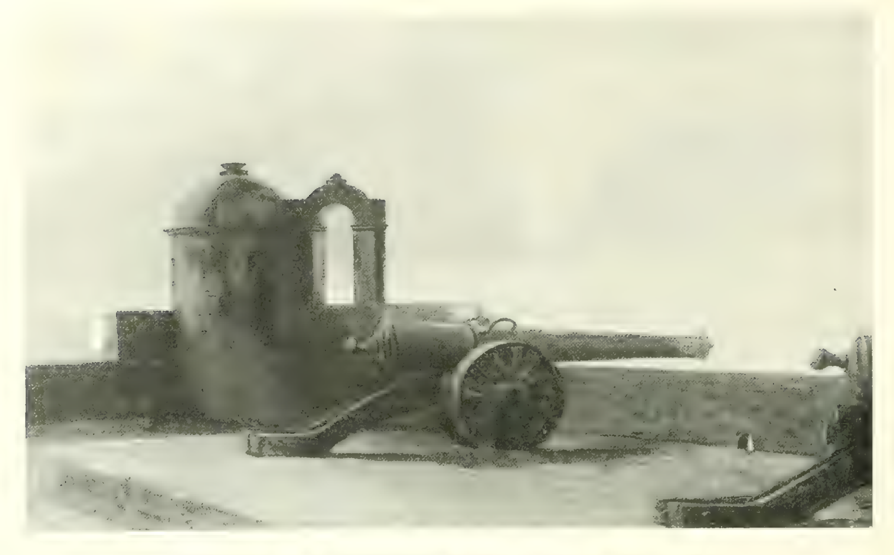
UN COUP DOUBLE

de l'exécution. Voici l'Américain qui a demandé l'idéal le plus viril à ses compatriotes, et celui dont l'attitude en face de la nature (l'admiration du mouvement tumultueux, des grands espaces, de la franche définition des formes dans cette atmosphère neuve) se traduit dans un art qui reflète la force, l'intégrité et la poésie d'une race de frontière.

Mais, diront bien des personnes — et de celles qui ont le droit d'énoncer leurs opinions, — un art qui est remarquable seulement par rapport à un certain peuple ne doit pas être placé à côté de



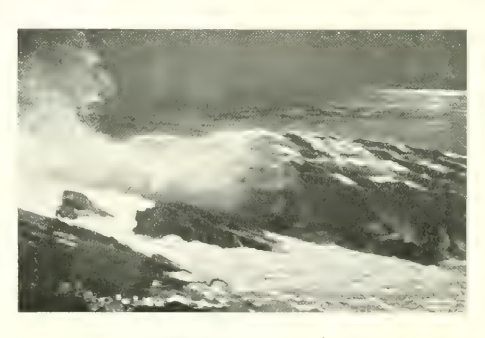
LE BAR NOIR, FLORIDE (AQUARELLE)



ESPLANADE DE LA FORTERESSE DE MORRO CASTLE (LA HAVANE)

celui des maîtres; ce serait donner une valeur esthétique à ce qui appartient à l'histoire ou à l'ethnologie. Pourtant — et c'est le cas de Winslow Homer — il arrive un moment où l'intensité de l'intérêt pris aux spectacles de la vie ou de la nature se fond dans l'intensité de la vision qui donne les formes et les couleurs de l'art. Nous ne connaissons pas d'autre genèse de l'artiste. Si l'on considère les Fra Angelico, les Breughel, les Goya, on est forcé de reconnaître quelle importance capitale ils prêtaient à leurs sujets, et même de nos jours il est à peu près impossible de séparer dans leur œuvre les valeurs esthétiques des illustratives, — de dire si telle ligne, telle tache est là à cause de la composition ou à cause de l'idée. Amateurs des qualités classiques, notre seule préoccupation est du résultat esthétique ; mais — romantique ou non ce sera nous épargner la moitié de la tâche toujours difficile de juger un nouvel artiste que de préciser la valeur de ses idées. Car c'est seulement quand celles-ci sont grandes qu'elles conduisent a une beauté équivalente de forme et de couleur. Si j'ai tant insisté sur la fidélité avec laquelle Homer s'attacha aux hautes vérités de la nature, c'était donc pour démontrer quelle base solide il se donnait à lui-même pour l'obtention de qualités plus abstraites, quelle base solide il nous donnait pour les juger.

Ceux qui le connaissent le mieux ont la conviction intime que la métamorphose d'un homme qui va de la nature à l'art s'est produite encore une fois dans le cas de Winslow Homer. Ils maintiennent avec confiance que sa couleur et plus encore sa forme et sa composition vont au delà de l'expression du sujet pour atteindre les valeurs classiques. Le rocher, la mer, le ciel dans une grande peinture de Homer ne sont pas autant de transpositions d'objets naturels ; la conception de leur forme est en harmonie avec celle des maîtres ; avec l'idéal architectonique des créateurs s'apparente aussi leur



LE SOLEIL SUR LA CÔTE

ordonnance. La séparation consciente des qualités de représentation et des qualités esthétiques est éminemment une conquête du XIXe siècle, et son influence a déjà été des plus salutaires ; elle doit certainement le rester dans l'avenir. Les artistes d'aujourd'hui conçoivent une œuvre tout autrement qu'il y a cent ans ou même moins. La signification de Winslow Homer et des hommes de son espèce est de nous rappeler que chez les maîtres on trouve les deux éléments toujours réunis : le sentiment de la nature dont on parlait autrefois, et l'esthétique dont on parle aujourd'hui.

WALTER PACH.



New York, Musée Métropolitain.

DANS LES RAPIDES DE LA RIVIÈRE SAGUENAY



SALLE DU CHATEAU DE ZIZERS (GRISONS)

L'ART DÉCORATIF

Le Musée de Genève

J'ai déjà eu l'occasion d'entretenir mes lecteurs du musée de Genève. Mais il s'agissait alors des aménagements du musée, de son architecture, abstraction faite des collections qu'il renfermait. C'est, aujourd'hui, de ces collections mêmes que je veux parler, non pas des séries de peinture, de sculpture, mais de ce qu'on est convenu d'appeler *les arts mineurs* ou *l'art décoratif*. Ce qui me plaît par dessus tout, dans ces collections, c'est que M. Cartier, le directeur érudit, artiste et actif du musée (1), n'a pas montré les objets isolément, sans lien d'âge, sans parenté d'usage, mais au contraire s'est attaché à les montrer en fonction l'un de l'autre, à les grouper en harmonies contemporaines, à réaliser des ensembles où l'on attendît en quelque sorte dans l'atmosphère d'autrefois, l'apparition nécessaire des personnages du vieux temps, revêtus de leurs costumes. La vie n'en est pas exclue, on n'a pas l'impression de se promener dans un « cimetière de l'art » ; il suffirait de très peu de chose, pour que ces œuvres imaginées par les artistes de jadis fussent adoptées par ceux d'aujourd'hui, et que le présent sortît du passé, naturellement, comme la fleur sort de son bourgeon. Et c'est la vie intime en Suisse qui nous apparaît ici, du quatorzième siècle jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, avec ses préférences dictées par le climat, par les coutumes, par les mœurs, par la religion.

On a installé une série de salles provenant du

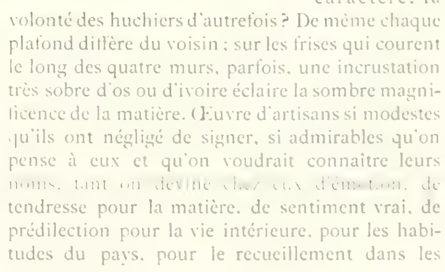
(1) J'adresse mes remerciements à M. Cartier pour l'accueil [illegible] empressé qu'il a bien voulu réserver au rédacteur de cette chronique et les documents qu'il lui a permis de communiquer [illegible] de *l'Art et les Artistes*.

château de Zizers (canton des Grisons), dans la proportion et dans l'éclairage mêmes où elles furent exécutées. Le château de Zizers a appartenu, au début du dix-septième siècle, à la famille des Salis, qui ont occupé dans la société de leur temps une situation considérable. Ce sont des intérieurs confortables, aux murs recouverts de boiseries, aux plafonds de bois, aux poëles de faïence historiée, en couleurs, avec des vitraux anciens, des tables massives et des chaises. Il en résulte une harmonie un peu sombre, mais chaude, ambrée, allant du jaune au brun, avivée ici et là par un étain. Les mêmes intérieurs, on les voit dans le canton des Grisons, dans la Suisse orientale, dans le Tyrol et la Haute-Autriche, à Linz, à Salzburg, à Innsprück. Dans tous ces endroits, on rencontre ces plafonds à compartiment, ces pilastres qui vont en s'élargissant à mesure qu'ils s'élèvent, ces moulurations : mais à Zizers particulièrement, à côté de détails ornementaux d'origine populaire, la tulipe par exemple, on trouve des rinceaux, des arabesques, où s'affirme une influence italienne, ce que les Allemands appellent *Spaterrenaissance*. Les plafonds ont plus de grâce, la proportion plus de noblesse, plus d'élégance, en raison même de l'élévation des pièces, que dans le reste de la Suisse, à Zurich, notamment, où les plafonds sont plus bas, partant plus lourds. Le mélange des motifs populaires et des motifs classiques, de naïvetés et de poncifs, a son charme. Le travail du bois est remarquable, la serrurerie merveilleuse d'exécution, de perfection technique, d'ingéniosité ; on sent que l'artisan s'est complu à son œuvre, s'est amusé, a voulu se surpasser, s'étonner lui-même. Dans l'architecture même des meubles, il y a des trouvailles qui témoignent d'un goût exquis : la symétrie monotone d'un buffet à deux corps et de trois portes, est rompue heureusement, sur le côté, par une niche, dans laquelle une fontaine d'étain reluit doucement sur un fond de bois brun. Il y a des recherches de matière, un érable d'une certaine qualité, des assemblages « qui n'ont pas bougé ». Les chaises typiques du dix-septième siècle dans cette partie de la Suisse, aux quatre pieds nettement écartés, ont des dossiers sculptés ; chaque dossier diffère de l'autre : recherche de la variété dans l'harmonie, n'est-ce pas le caractère, la



MEUBLE A DEUX CORPS, PROVENANT DU CHATEAU DE BLONAY

(PAYS DE VAUD, SUISSE ROMANDE) [XVIe SIÈCLE]



volonté des huchiers d'autrefois ? De même chaque plafond diffère du voisin ; sur les frises qui courent le long des quatre murs, parfois, une incrustation très sobre d'os ou d'ivoire éclaire la sombre magnificence de la matière. Œuvre d'artisans si modestes qu'ils ont négligé de signer, si admirables qu'on pense à eux et qu'on voudrait connaître leurs noms, tant on devine chez eux d'émotion, de tendresse pour la matière, de sentiment vrai, de prédilection pour la vie intérieure, pour les habitudes du pays, pour le recueillement dans les

chambres chaudes, les longs hivers. Le désir confus d'une contrée plus ensoleillée, d'un climat moins rigoureux, s'inscrit dans une de ces chambres aux boiseries jaunes, sur lesquelles un barbouilleur italien a peint, dans le style baroque, des arabesques vulgaires et des médaillons qui représentent les empereurs romains : l'effet général des colorations est agréable, mais l'exécution fait regretter que les châtelains de Zizers aient délaissé quelque temps leurs huchiers coutumiers pour un gâcheur nomade.

Un escalier descend des salles du château de Zizers à la salle J.-J. Rigaud ; l'escalier en bois, à balustres de bois, est construit dans le style du XVIe siècle. Le plafond de la salle Rigaud, aux solives apparentes, parallèles, régulières, de bois brun, provient d'une maison du XVIe siècle, à Genève (7, rue des Allemands), démolie à la fin du XIXe siècle. Les meubles qui garnissent cette salle ont fait partie d'une collection formée au début du XIXe siècle par le syndic Rigaud. Ce personnage avait eu l'excellente idée de collectionner des meubles du XIVe et du XVe siècle, à une époque où on les méprisait et où par conséquent, en raison même de leur peu de valeur marchande, on n'avait pas l'idée de les contrefaire. Ces meubles, le syndic Rigaud les a trouvés dans les châteaux du canton de Vaud et de la Savoie, par exemple le château du Châtelard, près de Montreux, celui de Blonay, près de Vevey, celui de la Tour-de-Peilz, le château de Boisy dans le Chablais, le château de Lamothe, près de Chambéry (est-ce Lamothe-Servolex, où l'on voyait encore, il y a quelques années, le château de la famille de Beauregard).

A ces meubles, Rigaud réunissait des armes suisses, merveilleuses, du XVe, du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle ; je ne veux pas insister sur les armes, mais signaler un objet que le musée de Zurich et bien d'autres musées envient au musée de Genève : c'est le cor de chasse de Anton de Zurlauben, de Lucerne, officier de la garde suisse de Charles IX, sous les ordres du colonel Pfiffer. Ce cor, en belle corne transparente, est montée sur des anneaux d'argent doré, où l'on voit se dérouler une chasse gravée, des scènes de chevalerie, des bouffons devant une reine, où on lit les armes de Anthon von Zurlauben, son nom et la date de 1574. Dans un autre ordre d'idées, je pourrais citer les volets d'un triptyque qui est probablement de Manuel Deutsch, le maître dont on voit au musée de Bâle, les merveilleux dessins de soldats. Tous ces chefs-d'œuvre restèrent réunis dans le château de la Tour-de-Peilz, où J.-J. Rigaud habitait, jusqu'au moment (1902) où sa petite-fille se décida à les léguer à la ville de Genève, à la condition qu'une partie de cette collection serait groupée dans une salle qui porterait le nom de l'ancien syndic et de cette très ancienne famille genevoise. Du coup, le musée était approvisionné en meubles authentiques, indiscutables. J'en veux noter trois :

1° Un meuble à deux corps de style Henri IV, qui vient du château de Blonay. L'exécution est de la Suisse romande, si l'on en juge par les formes trapues et l'alourdissement des motifs décoratifs, empruntés à la Bourgogne. C'est un exemple de ce que peut devenir l'art d'un pays imité et interprété par la sensibilité d'un autre pays. Il existe au musée des Arts décoratifs, à Paris, un travail analogue.

2° Une table (Le Châtelard), de travail bourguignon, où l'on peut étudier le style Henri III, soumis à l'influence de Du Cerceau. A comparer avec une table placée au milieu de la même salle, de même style, mais d'exécution savoyarde.

3° Un coffre (château de la Tour-de-Peilz) ; à n'examiner que le style, on le daterait de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe siècle. Mais les armes des Sergeat (un cerf courant), et des Molins (une roue de moulin) sur les deux panneaux latéraux, la date qu'on lit sur la frise, 1656, prouvent la persistance des styles dans les provinces éloignées : c'est ainsi que l'on a vu dans le Grison et dans le Valais, des coffres qui paraissaient dater du XVe siècle, mais qui avaient été exécutés au XVIIIe siècle ; c'est ainsi que dans un village de Provence, vers 1880, un menuisier de village faisait encore, par tradition de parenté, de magnifiques armoires du plus pur Louis XV.

Je cite encore une chaire qui vient de l'église de Russin (canton de Genève), représentative du style François Ier, le seul meuble de Genève qu'on possède, antérieur à la Réforme, un plafond du XVe siècle (dans la salle du XVe siècle, éclairée par les vitraux de la cathédrale de Saint-Pierre), provenant de la maison Barthélemy Chuet, coadjuteur de l'évêque de Genève, à Rive — maison aujourd'hui démolie — des coffres de Vienne, du Dauphiné...

Les meubles de la collection Rigaud, sont extrêmement intéressants, comme je l'ai déjà dit, par les comparaisons qu'ils peuvent suggérer entre l'art bourguignon, l'art lyonnais et l'art de la Suisse romande ou de la Savoie. Le musée de Dijon est fécond, lui aussi, en leçons de ce genre : c'est toute une famille de l'art dont il faut dresser la généalogie.

De la salle Rigaud, on passe à la salle dite du Conseil d'Etat, parce que les boiseries proviennent du Conseil d'Etat de la République genevoise. Exécuté entre 1714 et 1716, il témoigne d'un style Régence fortement alourdi. Un décorateur français n'aurait pas imaginé ces médaillons aux angles ; aussi bien c'est un simple menuisier, dont on n'a

pas conservé le nom, qui a conçu tout ce décor; il existait au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle un tel enseignement professionnel et technique, une telle atmosphère qu'un simple artisan pouvait entreprendre la décoration d'un appartement. L'artisan s'est souvenu des leçons de l'art français, il a réalisé un ensemble harmonieux, mais non pas tout à fait exempt d'une certaine insistance. Au milieu de cette salle, on a placé une table de style Louis XIII, en marbre, dont l'histoire amusante symbolise assez bien la vie mystérieuse des objets d'art, depuis le moment où ils furent créés. Le marbrier s'est servi des accidents du marbre pour imiter des rochers, et le fond de la mer avec ses poissons. Le grand-duc de Toscane, ainsi qu'en témoignent les registres du Conseil d'Etat, avait donné ce meuble à l'émir Fakhr-Eddin, que ses gens assassinèrent. Les meurtriers se partagèrent ce qu'il possédait ; un renégat italien, qu'il avait eu à son service, obtint pour sa part cette table qui était alors pourvue, suivant le style de l'époque, de pieds d'argent figurant des têtes de Maures. Il l'emporta à Marseille, où Tavernier, le célèbre voyageur, la vit, l'acheta pour l'emmener à Eaubonne. Tavernier vendit son domaine d'Eaubonne, avec cette table, au fils du marquis Duquesne, protestant, qui avait dû quitter la France, en 1685, à la Révocation de l'Edit de Nantes, et qui lui-même, en [illegible], revendit la table au Conseil d'Etat.



SALON DE CARTIGNY (FIN XVIIIe SIÈCLE)

Sur un des murs, on remarque un cartel en bronze doré à cire perdue, qui porte la signature de Saint-Germain, bronzier et ciseleur de Louis XV, dont on trouve le nom dans l'*Almanach des Marchands*, en 1772, et qui a vécu assez longtemps pour exécuter, à la fin de sa vie, des cartels dans le style Louis XVI. Il ne faut pas le confondre avec Thomas Germain, l'orfèvre-ciseleur, dont Largillière a peint un si beau portrait.

La salle du Conseil d'Etat s'ouvre sur la salle de Cartigny. C'est la reconstitution d'un salon qui se trouvait autrefois dans un pavillon, près du village de Cartigny. Ce pavillon appartenait à la famille Duval (1) qui le fit remettre en état à la fin du XVIIIe siècle ou au commencement du XIXe, et notamment chargea le sculpteur Jean Jacquet, de Genève, de décorer l'ensemble du salon en question. C'est une décoration blanche, avec des portes, dessus de portes, cheminées, lambris et plafonds, tout blancs, contrastant avec le parquet de bois en

(1) [illegible]

deux tons, clair et foncé. Des carquois et des flèches, les attributs de la science et des arts, des feuilles et des fleurs, des lyres, des flûtes et des pipeaux, tous ces motifs sont traités dans un goût délicat qui les apparente au style Louis XVI ; certains détails, surtout dans la corniche, évoquent déjà le style Empire. C'est l'extrême chaînon d'une jolie tradition. A Genève même, d'ailleurs, ou dans les environs, il y a mieux : par exemple, dans les salons qui ont été transportés de la rue Chantepoulet à la villa Lammermoor, et dont l'un, traité en camaïeu, est aussi beau que le salon de Pregny, renseigné lui-même sur ce qui se passait à Paris, où il vivait. Avec ces fortunes, on construisit les belles maisons de la rue des Granges. On fit appel pour celles-là, et d'autres qui existent encore au-dessus de la promenade de la Treille ou dans les environs de Genève, à des architectes français. Blondel envoya les plans de la maison de Saussure, au Creux-de-Genthod. Même il arriva ceci : l'architecte expédiait les plans de Paris sans avoir pris connaissance, au préalable, de la disposition des lieux ; il existe, à la place Saint-Pierre, une maison instructive à cet égard, où le perron, construit



ANCIENNE SALLE DITE DU CONSEIL D'ÉTAT (DÉBUT XVIIIe SIÈCLE)

et supérieur à Cartigny, comme pureté de style Louis XVI, comme proportions ; par exemple, la maison de Mme Vigand, au Mollard, où l'on voit un charmant décor de plâtre qu'on voudrait transporter, pour le sauver de la démolition, dans une villa des environs de Genève ; par exemple, certaines maisons de la rue des Granges, dans le style Louis XV. Il y avait à Genève, dès le début du XVIIIe siècle, un mouvement artistique déterminé par les grosses fortunes que les Genevois avaient faites grâce au système Law. Les Genevois, qui s'étaient engagés dans les affaires de Law, eurent la chance d'être prévenus, au bon moment, par un des leurs, le banquier Thelusson, fort bien à priori, et partant sans signification, a dû être masqué par une grille, étant donnée la nature du sol ; mais aussi les Genevois, en indiquant à leurs architectes leurs goûts et leurs préférences, réussirent à imposer à leurs édifices un caractère de sévérité et de forte grandeur, en accord avec leurs idées religieuses : la sobriété française, transportée à Genève, devint presque de l'austérité, sans rien abdiquer de son élégance.

Il faudrait que je termine cette promenade par une visite aux vitrines d'étains, de faïences et de porcelaines. Il m'est impossible d'entrer dans le détail, mais il faut que je précise quelques points qui contribueront à mes conclusions. Les étains ont

été fort bien étudiés ; on connaît les marques, les initiales, les monogrammes, les emblèmes, les noms des potiers d'étain ; les Bourrelier, les Charton, les Morel, pour ne citer que ceux-là, sont aussi populaires à Genève que Jean Jacquet. Il n'y a pas de poinçon officiel ; le potier indique son nom et grave un F quand il s'agit d'un étain *fin* et un C quand il s'agit de fabrication *commune*. On remarquera des différences de formes entre les modèles de la Suisse orientale, du Valais, du Genevois. Ce qui me paraît plus intéressant, c'est que Genève a approvisionné d'étains toute la Savoie ; j'ai vu des mesures officielles de Savoie avec la croix savoyenne et une marque genevoise. Une ordonnance, proclamée en 1609, obligea les potiers d'étain à jeter ou à refondre leurs pièces antérieures ; d'où il suit que les pièces antérieures à 1609 sont extrêmement rares. On n'en connaît que *quatre*, qui portent le millésime de 1557 et qui ont été trouvées dans le lit du Rhône, quand on a exécuté les travaux des forces motrices ; trois sont au musée de Genève, la quatrième dans une collection particulière.

On s'est efforcé de réunir des faïences et des porcelaines particulièrement de fabrication suisse et genevoise. Et j'aime qu'un musée ait ainsi des prédilections nationales, parce qu'il devient en quelque sorte le reflet de la vie d'un peuple qui continue à exister autour du musée. Voici des porcelaines décorées à Genève par un certain Pierre Mulhauser ; le style marque l'Empire et la Restauration, les ors sont superbes. Voici les porcelaines de Nyon, si recherchées, aujourd'hui, des amateurs. Je renvoie mes lecteurs à l'excellent livre de M. de Molins. La manufacture de Nyon a été fondée par des artisans venus de Sèvres et de Clignancourt ; elle a duré de 1780 à 1811 ; on retrouve dans ses collections le décor à bleuets de Clignancourt, le décor à papillons, le décor « roses et pensées », et aussi de petits sujets en médaillons, qui indiquent l'influence allemande, le goût de Nymphenbourg ; les ors sont remarquables par leur qualité et la manière dont ils sont appliqués. Voici enfin les faïences de la fabrique Baylon, de Carouge, qui a duré de 1800 à 1860. Certains décors à marli jaune, à couverte crèmeuse, certaines assiettes avec des paysans suisses, témoignent d'un [illegible] gigantesque, qui a dû servir pour des repas de corporation [illegible] habileté technique. Mais, plus tard, le décor imprimé, qui a fait la fortune de cette maison (on conserve au musée les plaques de cuivre, signées par le graveur Escuyer, qui représentent les vues de l'ancienne Genève, entre 1800 et 1820, et qui ont servi à la fabrique Baylon), le décor imprimé, l'emploi abusif des camaïeux et des violets de manganèse ont abaissé la valeur artistique de cette marque.

Quel enseignement, quelles conclusions tirer des exemples proposés par les arts mineurs d'autrefois, en Suisse, aux artisans modernes ? Où Genève doit-elle puiser ses leçons ? A quelle tradition peut-elle se rattacher ? Les salles de Zizers, certes, sont intéressantes, savoureuses ; mais c'est là un style montagnard, aussi dépaysé dans le canton de Genève que le chalet de montagne. Ce style montagnard a été une époque dans l'architecture et la décoration de Genève ; il a été mis à la mode par l'exposition nationale de 1896. Le village suisse séduisit les Genevois à la manière du rêve pastoral de Jean-Jacques ; ils voulurent tous, vers 1900, se travestir en bergers, habiter dans des pièces revêtues de sapin et d'arolle, édifier des mazots dans leurs parcs, planter des sapins, jouer du cor de chasse et chanter le Ranz des vaches. Mais n'est-ce pas ainsi que Marie-Antoinette avait joué à la fermière ? On est revenu aujourd'hui à une notion plus juste du passé, du climat, du milieu. On comprend de plus en plus que les leçons de Genève sont non pas du côté de la Suisse montagnarde dont, j'aime, dont j'admire les décors — par ailleurs —, mais du côté de la Bourgogne, de la Savoie, du Dauphiné et du Lyonnais, d'abord, de la France ensuite.

Les meubles de la collection J.-J. Rigaud, les expériences du sculpteur Jacquet, les pains de Blondel, les porcelaines de Nyon ne prouvent pas autre chose.

LÉANDRE VAILLAT.

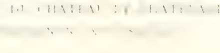


TABLE PROVENANT DU CHATEAU [illegible]

LE MOIS ARTISTIQUE

LE SALON D'AUTOMNE

Très sérieusement on peut se demander pourquoi le public et les critiques ont été cette année si sévères pour le *Salon d'Automne*. Les mêmes excentricités, voulues ou inconscientes, les y accueillirent cependant l'an dernier, et ils s'étaient contentés de sourire. Aujourd'hui, ils se sont fâchés. Réaction peut-être contre une attitude trop soumise, révolte, fatigue.

Pour nous, qui n'avons jamais voulu nous émouvoir de ces folies et les avons toujours déclarées en dehors du mouvement de l'art français, pour nous qui professons que les talents n'ont rien à voir avec les écoles et qui avons toujours essayé de discerner dans ces grandes foires de peinture des tempéraments individuels plutôt que des tendances générales, nous ne nous sommes pas davantage émus.

Nous n'estimons pas que l'art de notre pays en ce temps-ci ait rien à voir avec ces élucubrations éphémères, songes d'un jour de bluff et qui demain seront totalement oubliées. Nous avons anticipé cet oubli en n'en parlant jamais. C'est tout ce que méritent ces illustrations violentes et folles de manifestes emphatiques. En ne les nommant même point, nous avons donc évité de leur faire la réclame à laquelle elles aspirent. Et en même temps nous rendions service au Salon d'Automne lui-même, qui n'est point totalement responsable de ces bariolages. En tout cas, les artistes sincères ne le sont nullement. Et je prétends que la meilleure attitude du critique est encore d'extraire de ces foules trop composites les individualités qui comptent. Peu importe qu'elles soient même dissidentes. A quoi servirait ici une moyenne ? elle ne donnerait qu'une image médiocre. Cette impression confuse et désobligeante, il suffit bien que le visiteur l'emporte d'une promenade au Salon. Si le critique peut lui rendre un service, c'est de faire pour lui le tri, le choix nécessaire.

Nous continuerons donc à ne nous occuper que des artistes consciencieux et sincères. S'il eût suffi de dix justes pour faire épargner les villes de la Mer Morte, le Salon d'Automne est digne de vivre encore longtemps, car il contient beaucoup plus de dix justes.

La majorité des exposants est composée certes de cubistes, de futuristes et d'élèves serviles du pauvre Cézanne, mais la première surprise passée, toutes leurs violences n'arrivent pas à produire le plus petit effet de force. On n'a même plus envie de sourire ; on passe, morne et indifférent. Tant de couleurs accouplées en rapports volontairement faux et masquant une ignorance résolue et totale de la forme ne violentent même plus les yeux blasés. C'est tout avantage pour les artistes sérieux et sobres, qui ont travaillé sans arrière-pensée d'étonner. Je suis particulièrement heureux de nommer ici M. Emile Gaudissard, auteur d'une *Décoration d'un salon de repos dans une villa d'Alger*. Sculpteur et peintre tout à la fois, M. Gaudissard a placé un groupe en pierre au centre du panneau principal et rien n'est plus cohérent et d'un effet plus harmonieux. L'ensemble, consacré à la célébration des fiançailles et de l'hymen, se déroule avec une grâce légère, une décence exquise, une noblesse pleine de calme. M. Gaudissard, on le sent, a le respect et l'amour de la forme. Et il nous prouve surabondamment qu'on arrive ainsi plus sûrement au style qu'en se livrant à des contorsions pénibles en vue d'obtenir le caractère.

Mêmes constatations à faire en ce qui concerne M. Henry Déziré, dont il a été parlé ici même le mois dernier. Il n'expose que deux fragments de son *Age d'or*, mais ces fragments attestent et sa science et son labeur. Il ne manque à M. Jules Flandrin qu'un peu plus de gaieté, un peu plus de mordant pour que ses vastes paysages (*La chaîne de Belledone et la Vallée de l'Isère*) soient tout à fait satisfaisants. Mais il possède l'essentiel : un sentiment juste de la perspective et je ne sais quoi de grave et de noble, une certaine ambition d'embrasser les espaces les plus vastes. Bref de la grandeur. Et c'est une chose rare.

M. Edouard Morerod expose un tableau *Vendeuses de pain la nuit à Tanger*, vraiment très beau. Plus il va, plus il dément le bruit qu'on avait essayé de faire courir : à savoir qu'il ne devait pas sortir de ses dessins. Ceux-ci d'ailleurs sont excellents : la précision élégante de leur écriture, au lieu de nuire à leur style, accentue encore cette

pénétration psychologique qui semble bien le don essentiel de ce bel et sérieux artiste. Son *Araceli* est un petit chef-d'œuvre. *Le Paysage avec figures* de M. Félix Vallotton ne nous apprend rien sur cet austère étudiant des formes humaines. On ne peut que s'incliner, un peu comme devant Ingres, en face de cette perfection froide. M. Henri Lebasque est exquis. Ses progrès sont visibles : on dirait qu'il a voulu débarrasser sa palette de certains tons crayeux qui l'alourdissaient. Il y gagne en clarté, en légèreté, en grâce. M. Pierre Laprade lui aussi est très en forme : il s'est interdit certains effets un peu faciles et même de s'abandonner à cette molle aisance qui l'eût insensiblement amené à bâcler. Ses envois de cette année sont pleinement agréables, sans arrière-pensée. M. Francis Jourdain manifeste en ses savoureux paysages de l'Ile-de-France la même ingéniosité de mise en page qu'un Charles Lacoste par exemple, mais avec moins de rigueur géométrique, avec une liberté plus abandonnée. On sent en M. Rodolphe Fornerod une application si forte, une telle volonté d'amener à la perfection ses dons et sa formule qu'on est tout heureux de voir qu'il y est arrivé. Il ne reste dans la *Femme au chapeau noir* aucune des insuffisances qui nous retenaient de l'admirer pleinement, c'est excellent. M. Félix Borchardt est toujours le peintre solide et puissant que nous connaissons. Sinon sa *Vallée du Var*, l'attesterait pleinement le *Portrait de Son Altesse le prince héritier de Saxe-Meiningen*, œuvre très construite, et très intense.

J'ai beaucoup admiré cette année les envois de M. Suréda, notamment un certain *Cimetière d'Alger*, peint avec une saveur extraordinaire et hanté d'une délicieuse mélancolie, et aussi les éclatantes et somptueuses fantaisies de M. Manzana-Pissarro. M. Chapuy (très curieuse *Liseuse*) est toujours l'observateur raffiné et pervers que nous connaissons. Et M. Dufrénoy interprète Venise avec une saveur pareille. Mlle Marval gâche à plaisir d'indiscutables dons ; M. Wilder a pour lui la force d'une construction indiscutable et un vif éclat ; M. Boggio est comme beurré et M. E.-Phillips Fox semble avoir son sommeil hanté par les lauriers et les taches de soleil de M. Frieseke. Les deux de Zubiaurre, Ramon qui est Basque et Valentin qui est Espagnol ont bien du talent. Leurs portraits paysannesques sont tout bonnement admirables. M. Diego. M. Rivera, qui est Mexicain, leur ressemble beaucoup. Et M. Miguel Viladrich expose des *Gitanos à Triana* dont les figures sont d'un dessin et d'un caractère étonnants. Burlesque. M. José Solona l'est avec une verve sombre et grave, tout à fait saisissante (*Les Vendanges, L'Enterrement de la Sardine, Après la Procession*). Ces noms, auxquels il convient d'ajouter ceux de MM. Vazquez-Diaz (*Maternité : triptique*) Angel Zarraga (*Les trois Mages* et *Pèlerinage*, deux toiles d'une richesse précieuse et d'un sentiment tout primitifs), attestent la vitalité de l'art dans l'Espagne moderne. On retrouve dans *Sur la plage* de M. J.-L. Simon les mêmes qualités subtiles qu'il déploie dans ses gravures, outre une liberté plus grande et quelques saveurs de plus. Le *Portrait de jeune homme contre une fenêtre* de Mme Ethel Carrick a beaucoup de style et les paysages de M. René Juste sont d'un sentiment profond et doux. Miss Ethel Sands expose deux toiles : *L'Azalée rouge* et *Contes de fées* où se révèle une exquise sensibilité féminine. Les grandes compositions de M. Marcel Lenoir sont terribles, mais la force du sentiment qui les a construites emporte tout. M. Morrice abandonne de plus en plus toute forme. Quelques exquis rapports de tons et c'est tout. Un peu moins et cela ne suggèrerait plus rien. M. Girieud tire un parti inlassable des trois Grâces. Mais cette fois, il les a moins étirées et l'ensemble de sa composition a quelque chose d'un peu académique, qui inquiète et qui, sous sa forme froide et dure, fait un peu trop songer au symbolisme teutonesque d'Hodler. Quelle singulière évolution !

N'omettons point de mentionner les envois si intéressants à divers titres de MM. Vibert, l'admirable graveur ; A.-M. Le Petit, aux dessins si spirituels ; Maxime Dethomas, austère et fort ; de Waroquier, auteur de dessins aussi curieusement établis que des estampes japonaises ; Renaudot, Louis Charlot ; Eugène Chigot, peintre délicat des fleurs et de l'automne ; Oberteuffer ; Urbain (*Fête nautique en Provence*) ; Achille Ouvré ; Gayac, aux grotesques si étranges ; Dunoyer de Segonzac ; Ivanoff (et ses magnifiques enluminures dignes de Bilibine) ; Ethel Mars (et ses exquis dessins pour enfants) ; Léon Finot (*La Plaine en Juin, la Plaine en Juillet*) ; Blanes Viale (*Villa Carlotta*) ; Stettler ; Cardona ; Carlos Reymond ; Georgio de Chirico ; Torné-Esquius ; Paviot ; Paul Vahrenhorst (*Une Route à Partenkirchen*, d'une lumière admirable d'intensité et de justesse) ; Georges d'Espagnat (quatre portraits et un grand tableau décoratif : *Le Bain des Jeunes Filles*) ; deux charmants tableaux de Mme Magdeleine-A. Dayot : *Dalhias* et *Œillets d'Inde*, où se fait jour une sensibilité de femme si délicate et en même temps si forte, avec je ne sais quoi de spirituel que j'ai beaucoup aimé. C'est un début plein de promesses. William Horton (*La*

Frontière française. Terres labourées. Effet du Soir); Jaulmes (*Le Jardin d'Orangers, le Jeu des Roses*); Lopisgich; Martin-Gourdault (*Les Gitanes de Grenade*); Maxime Maufra (huit vues excellentes du Midi); Jean Peské; Peters-Desteract; Claude Rameau (qui prend une belle place parmi nos meilleurs artistes avec *Au Bord de la Rivière* et *Paysage d'Avril*); René Seyssaud (*La Vendange*); Charles Stern (*La Sierra Nevada. les Jardins de l'Alhambra.* dessins très curieux); Maurice Taquoy (*La Buse prise au Piège*); Emile Zoir (*Le Départ*); Auguste Pégurier (un très intéressant *Port de Saint-Tropez*); Mmes Georgette Agulte (*Mitsouko à sa Toilette*, d'après « la Bataille » de Claude Farrère); Galtier-Boissière (*Fleurs bleues. Hortensias fanés*), etc.

A mentionner d'une façon toute spéciale un artiste que je ne connaissais pas encore, M. Robert Montenegro : son *Portrait de Femme* est très curieux et ses dessins symboliques d'une élégance de formes, d'une ingéniosité très pareilles à celles de notre Mossa.

Citons enfin les œuvres de MM. Georges Desvallières; Edward Diriks; Edouard Domergue-Lagarde (*Brouillard sur la Garonne. les Blés. Vieux Port d'Auvillars*): Magnus Enckell; Raoul du Gardier; Henri Ghéon (*Nature morte. la Seine à Jaulnes*); Charles Guérin (*L'Italienne au Tambourin. Insouciance*); Hermann-Paul; Erna Hoppe; Léon Kamir-Kaufmann; Charles Lacoste; Emmanuel de La Villéon; Georges Lemmen; Arturo Martini; Roubille; Henri Thomas; Mathieu Verdilhan; Antoine Villard; Zak; Mmes Ripa de Roveredo; Paule Séailles; Marte Galard, etc.

Le contraste n'est pas sans ironie qui juxtapose la salle des cubistes à celles où a été installée l'exposition de portraits du XIXe siècle. Je n'ai rien à en dire, pas plus que de celle du regretté Albert Braut, qui certes ne manquait point de talent. On trouvera là des choses très mélangées, les unes admirables comme certaines pages de Besnard, Blanche, Boilly, Court, Dehodencq, Mlle Breslau, Carrière, Chassériau, Corot, Courbet, Cottet, Daumier, Delacroix, Degas, Desboutins, Fantin-Latour, Manet, Millet, Puvis de Chavannes, Ribot, Ricard, Sargent, Toulouse-Lautrec, Troubetzkoy, Horace Vernet, Whistler, Zuloaga; les autres médiocres, les autres enfin, et parce qu'on a voulu trop prouver, franchement mauvaises. La leçon, si leçon il y a, c'est que toutes les formules ne sont pas également bonnes pour le portrait et que la formule impressionniste ne l'est pas du tout. Mais encore une fois on a voulu trop prouver.

A la sculpture, place de faveur fut faite à ce très bel artiste qui a nom Joseph Bernard. On lui a toujours ici fait trop généreuse la part d'éloges pour qu'il se froisse si je me permets enfin aujourd'hui une remarque dont il ne peut que tirer parti. Trop de lourdeur, trop de massivité et de rondeurs à la Maillol, trop de morceaux sommaires gâtent le plaisir qu'on éprouverait intact devant des réalisations par ailleurs parfaites jusqu'au raffinement. Les croirait-il nécessaires, comme une protection volontaire contre trop de charme? Qu'il se rassure! Sa grâce n'est jamais mièvrerie. Elle est toujours poussée dans le sens du caractère et de l'observation. Plus je l'étudie, et même dans son *Monument à Michel Servet*, plus je me confirme dans l'inutilité de telles concessions à l'informe. M. Joseph Bernard est un des sculpteurs les plus précieux, les plus purs d'une époque pourtant riche en beaux sculpteurs. Il a le sentiment le plus intact de l'antique. Certaines têtes, certains groupes juvéniles, certains nus de lui sont simplement des chefs-d'œuvre. M. Emile Bourdelle oppose dans un double médaillon *Le Père et le Fils Corbière* : contraste saisissant entre la santé et le génie maladif. Trois puissants masques de femme et un beau torse attestent le talent vigoureux, monumental, de M. Jean-René Carrière; un étonnant *Antoine*, en bois, de M. Georges Lacombe; deux têtes de jeune fille en bronze et une tête de fillette en marbre d'Asie, absolument exquises, nous révèlent le nom d'un artiste de race, M. Oscar Miestchaninoff; de M. Tony Hercht une très jolie *Jeune Fille jouant à la balle (Statue en plâtre)*: une curieuse *Tête de Femme (marbre)* de M. Stanislas Sobczak; une charmante figure de jeune femme de M. Libero Andreotti; deux bustes de M. Baffier; les envois de M. Henry Bouchard; Rembrandt Bugatti (neuf animaux, toujours excellents); José de Charmoy (trois études où s'atteste la sérieuse puissance de ce pensif artiste); Alfred-Jean Halou (*Buste de Mme G.*); Bernhard Hœtger; Niederhausern-Rodo (*La Vague. marbre*); René Quillivic; Paul Troubetzkoy (quatre portraits fort beaux : le peintre Rietti, M. d'Annunzio, la princesse Galitzin et Mme Harte, et un jeune mouton, un chef-d'œuvre).

L'art décoratif est certes ce qu'il y a de plus authentiquement réussi au Salon d'Automne. Je n'ai pas à en apprécier ici les raisons. Mon collaborateur M. Léandre Vaillat l'a maintes fois expliqué. Je me permettrai d'ajouter que ces beaux ensembles de meubles, d'accessoires, de rideaux, de papiers peints, de bibelots, de coussins, de bijoux et de vases n'ont quasi rien à voir avec les tendances excessives de la peinture contemporaine

qu'on voudrait nous faire passer pour correspondantes. Ainsi les tableaux de fauves qu'on a essayé d'accrocher de ci de là dans ces adorables intérieurs, lorsqu'ils n'y détonnent point, c'est qu'ils s'y font oublier, trop inertes malgré leur truculence voulue pour y faire une tache suffisante.

Chacun des artistes exposant ici l'ayant déjà fait au moins une fois lors des exhibitions nombreuses qui eurent lieu toute cette saison, je n'en parlerai pas de nouveau. Je me contenterai de rappeler les parfaits ensembles de MM. Mathieu Galleray, Louis Bigaux (des chambres et un cabinet de travail où l'on voudrait vivre); Edmond Ausseur (*une chambre démontable pour explorateur* d'une ingéniosité parfaite); André Groult (des salons et des salles à manger d'un bleu dirai-je aigu); André Mare (avec la collaboration de MM. Duchamp-Villon, J.-L. Gampert, R. de la Fresnaye, André Versan, M. Marinot, Richard Desvallières, G. Ribemont-Dessaigne; Jacques Villon, Paul Vera et de Mmes Marie Laurencin, Marie-Thérèse Lanoa, Sabine Desvallières); Suë et Huillard; Robert Mallet-Stevens; Damon et Bertaux; Miss Lloyd; Dufrêne; Follot; Mme Berthe Cazin; Louis Majorelle; Pierre Selmersheim; les dentelles de M. Mezzara; les applications diverses du cuivre de M. Franck Scheidecker; des bas-reliefs de verre de M. Lalique; des verreries admirables de M. Marinot; des vases de M. Jean Dunand; des jouets de M. André Hellé; des reliures de M. Meunier et de M. René Kieffer; des panneaux de meubles de M. Le Bourgeois; des poteries de M. Emile Lenoble; des tapisseries de Mme Maillaud; un rideau de théâtre de Mme Blanche Ory-Robin; des bijoux de M. Charles Rivaud; des grès de M. Simmen; des illustrations de MM. Alexandre Benois, Süe, Bonfils, Bruyer, Roger Déverin, Lepape, Paul Colin, de La Perche, Paul Vera, un jet d'eau dans un parc exécuté dans une gamme de coloris délicats et justement observé, dû au talent de M. André Léveillé, etc.

Au milieu de toutes ces œuvres se détachent avec une rare beauté de style le bel ensemble décoratif de M. Gaudissard (déjà nommé), le hall de M. Plumet, admirable thème architectonique, et le mur de grès d'André Methey, d'une si riche matière et d'un dessin aussi ingénieux sous sa frise éblouissante..... Non, en vérité, il n'y a pas que des fumistes et des cubistes au salon d'automne, et il importe de le dire.

F. M.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

La *Gewerbeschau*, de Munich, fut une simple revue et un bazar des industries de Bavière; le caractère d'art en fut cependant indiscutable et l'enseignement d'une autre importance que celui du *Glaspalast*. Certains ensembles y sont un enchantement pour les yeux et pour la raison. Tel vestibule y constitue un des triomphes de l'architecture moderne. C'est dans de pareilles circonstances qu'il convient d'étudier le niveau artistique de l'Allemagne moderne : on se tromperait grossièrement en se référant à ce que nous montre telle exposition, tel musée notoire, la *Nouvelle Pinacothèque* par exemple, qui, trop longtemps, dans la période qui précéda immédiatement Tchuddi, témoigna plutôt de la *charité* de la Maison de Bavière à l'égard des peintres indigents de Munich que de la vraie culture artistique allemande. Avec Tchuddi, on tomba dans l'excès contraire, cet excès de modernisme et de chasse aux excentricités françaises [illegible] l'Allemagne [illegible] c'est vrai, sous la pression [illegible] des marchands et des [illegible] presque aucun n'est de vraie souche allemande.

Je n'ai encore jamais fait de statistiques [illegible] pas coutume. Veuillez me le pardonner et prêter attention à ces quelques chiffres qui viennent de faire le tour de nos journaux : tandis que le Luxembourg possède au plus une douzaine de toiles allemandes de valeur douteuse, [illegible] de Brême, [illegible] 52.000 marks, [illegible]

A Brême, le tableau allemand vaut 1.615 marks contre 2.350 de français ; à Cologne, 4.865 contre 8.500 ; à Elberfeld, 2.811 contre 3.457 ; à Leipzig, 6.912 contre 7.690. Mais à Francfort-sur-le-Mein, il paraîtrait que l'écart va de 3.243 marks à 13.133. Or, il s'agit des musées : chez les particuliers, c'est bien pis. Là-dessus, gardez-vous de conclure à l'évidente supériorité des tableaux français, en dehors des musées qui finissent par ravir à la France quelques-uns des plus beaux morceaux de l'art moderne. Ce qui supplante et déprécie, dans les collections et appartements d'Allemagne, les Kalckreuth, les Volkmann et les Schmoll von Eisenwerth, les Urban et les Benno Becker, les Samberger et les Putz, les Eichler et les Bracht, ce sont les dernières balayures des ateliers impressionnistes, les plus dérisoires arrière-fonds des boutiques d'entre Montmartre et le Boulevard, et, pour parler net, c'est aussi un nombre inimaginable de faux. Vous m'avouerez du reste que van Gogh et Cézanne sont un peu trop faciles et tentants à falsifier ! Il n'y a plus que les faux Greco, mais c'est tout dire, qui, en Allemagne, dament encore le pion aux faux van Gogh et aux faux Cézanne. Quant aux faux dessins de Segantini, on ne se donne même pus la peine de les rendre vraisemblables.

Ces chiffres, dont j'aurais pu allonger la liste, montrent du même coup à quel point l'Allemagne artistique est aujourd'hui décentralisée. Il n'y a plus de ville qui tienne la tête de l'art allemand. Munich, ville d'été de l'art et de la musique, a certes sa physionomie particulière qui n'est celle ni de Dresde, ni de Darmstadt, ni de Berlin ; mais il n'est plus permis d'y passer vingt-quatre heures et d'en rapporter la prétention de connaître l'art allemand, si permis cela le fut jamais ! Seules les expositions sont à peu près les mêmes partout : elles s'entre-échangent d'une ville à l'autre. Le vrai art allemand moderne est maintenant dans la rue et à la campagne, dans les édifices publics et dans la librairie, dans l'affiche et la réclame. Ludwig Hohlwein ou Paul Neu ont une signification différente, quoiqu' égale à celle de Erler ou de Trubner. Mais s'il s'agissait une fois de faire à l'étranger une vraie exposition de peinture allemande, qui ne soit ni entachée d'avance de nullité par d'incompétentes interventions officielles, ni confisquée au profit de tel ou tel groupe, il est certain que cette vérité se ferait jour enfin : cette peinture est aussi riche, aussi variée, aussi intéressante que n'importe quelle autre. Seulement il ne faut pas plus lui demander d'être française qu'on ne demande à la française d'être scandinave. Ne croyez, du reste, pas un mot aux récits des voyageurs qui, pour avoir vu ici ou là des Cornelius, qu'ils n'ont pas l'esprit de comparer à ce qui se faisait en France à la même époque, crient à l'horreur et au « pompier » de la peinture allemande. Lisez plutôt en quelle estime Ingres, Flandrin et les voyageurs français du temps tenaient Cornelius ! Mais de Cornelius à la peinture de la *Scholle*, de Munich, ou de la *Kunstschau*, de Vienne aujourd'hui !

Voici, par exemple, M. Willy Geiger qui expose, cet automne, les résultats d'une campagne de quatre mois à Séville : encore de ces courses de taureaux dont il s'est fait une spécialité, mais autrement sommaires, délurées et magistrales qu'aucune des précédentes séries, et, en petites pointes sèches de quelques millimètres, une suite de crucifixions très inspirée par la cruauté, le réalisme et l'extase d'Espagne. Je défie qu'on me trouve, à Paris ou à Londres, chercheur plus audacieux que ce Berlinois, esprit plus inquiet et entreprenant, simplificateur plus hardi et, de toutes façons, homme qui, sachant aussi bien ses divers métiers, s'en tienne moins à ce qu'il sait, pour chercher encore, infatigablement chercher. Lui aussi en arrive maintenant au maximum d'effet — ou de profondeur — par le minimum de moyens. Et si je vois très bien dans sa peinture ce qu'il doit à Paris d'aujourd'hui, je vois encore mieux de quelle façon il s'écarte résolument de ce que Paris lui a appris. Quant à ses eaux-fortes et pointes sèches, leur histoire serait passionnante à écrire. Depuis une dizaine d'années, c'est l'histoire même de la formation de l'esprit artistique moderne allemand qui se lit à travers elles, cet esprit si difficile à pénétrer par l'étranger et que nient tous ceux qui n'ont eu ni le temps, ni l'envie, ni la bonne foi de se mettre à son étude. Les *ex-libris* et ornements du livre, en revanche, nous font pénétrer dans les plus secrets replis d'une âme et d'une imagination individualistes jusqu'à en inquiéter le parquet berlinois qui n'en est que trop souvent aux errements de celui de France à l'égard de Flaubert et de Barbey d'Aurevilly.

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

Le Dr Anton Dolensky, chargé d'établir un guide officiel à travers les collections du Cabinet des Estampes du Royaume de Bohème, à Prague, s'est acquitté de sa tâche avec autant de sobriété que de discernement et d'impartialité. Il s'agissait de mettre en valeur l'élément tchèque dans l'art de la gravure, de faire la part de cet élément à travers l'histoire des arts graphiques depuis 1563, date de la traduction tchèque de la *Danse des Morts* d'Érasme, première œuvre signée — mais il y avait eu déjà les bois originaux des incunables bohèmes — jusqu'aux derniers travaux de MM. Preissig ou Swabinsky, des deux Stretti et de M. Simon. Il y a là tout un petit chapitre de l'histoire locale qui prouve à quel point il est faux de prétendre que la Guerre de Trente ans aurait interrompu complètement toute vie de l'art en Allemagne et Autriche, puisque même dans ce domaine si spécial et si étroitement surveillé, l'imagerie tchèque, la petite Bohème à elle seule produisait de quoi faire bonne figure aujourd'hui dans un musée où l'on s'est enfin donné la peine de la rassembler. Il ne faut pas oublier que toujours, systématiquement, l'Allemagne a ou annexé ou passé sous silence les travaux slaves, que ce soit en musique comme en art, en science comme en histoire et qu'en dépit de l'évidence elle ne veut rien entendre à une culture tchèque. Telle la Hongrie à l'égard d'une autre moitié de la même race : des fois vous trouvez de tout temps sous des noms allemands ou madyars une quantité d'œuvres que la plus élémentaire justice et le simple bon sens nous poussent à restituer aujourd'hui aux bons slaves qui les ont pensées, réalisées ou signées selon leur cœur, leurs traditions et leur langue. Comme il existe en architecture un gothique, une renaissance et un baroque slaves, il existe une histoire de la peinture et de

la gravure tchèques. On ne s'en doute pas, même à Prague, depuis bien longtemps.

Un ensemble de 50 tableaux et gravures de M. Max Swabinsky et un certain nombre de maquettes et d'œuvres plastiques de M. Stanislas Sucharda ont été exposés dans la petite ville de Rokycany (*Rokitsagny*). M. Sucharda y avait ses travaux préparatoires aux monuments de Palacky, de Komensky, de la bataille de Bila-Hora, de Fugner et Tyersch, les fondateurs de la grande association gymnastique et patriotique des *Sokol*. — L'architecte Dušan Jurkovitch, de Brno (*Brunn*) continue avec le même désintéressement la publication, chez Schroll, à Vienne, de son grand album des architectures et ornements populaires slovaques. J'ai assez dit combien cette besogne était pressante. M. Jurkovitch, de fil en aiguille, a été amené à lui consacrer une fortune. Réunir plus de mille clichés de ce format à travers les hameaux perdus du nord de la Hongrie, en butte à la malveillance avec des autorités madyares, c'est en même temps qu'un acte d'amour passionné pour ce pauvre art slave en voie de disparition, un acte de bravoure. Tous deux sont accomplis de la part d'un simple architecte morave avec les mêmes façons superbes que mettent les plus opulents Magnats à la célébration de tout ce qui peut glorifier leur Hongrie.

Ceux du Comitat d'Eisenburg viennent de vider les magnifiques châteaux de la région au profit de l'exposition organisée à Szombathely par le peintre Jules de Vegh. Et il s'y est trouvé quantités d'œuvres allemandes et hollandaises d'un intérêt très grand, dont on ne soupçonnait pas même l'existence. Cette exposition d'art ancien dans une pareille ville surtout, agricole et pastorale, marque la pénétration en Hongrie des bonnes habitudes décentralisatrices dont la Bohême a été la première à donner l'exemple en Autriche. Une exposition à Rokycany, qui est une infime ville malgré son passé historique, est un événement à tout prendre beaucoup moins extraordinaire que celle de Nagy-Szombathely qui compte au moins vingt cinq mille habitants.

Steyer dans la Haute-Autriche vient d'en avoir une fort intelligente : une de « protection » de tout ce qui fait la beauté et le charme d'un pays : vieux Steyer, architecture locale, art des cimetières (on connaît ces pittoresques croix de ferronnerie des champs de repos du Tyrol, de la Haute-Bavière et de l'Autriche), embellissement de l'ap- [illegible] mobilier [illegible] nniste cosmopo[illegible] neufs des capitales, autant il faut le haïr lorsqu'il prétend se substituer sans nécessité à la tradition [illegible] petites villes charmantes [illegible]. Vive l'avenir, mais conservons tant que [illegible] passé. Nous [illegible]

Le Dr Wilhelm Suida, directeur du Musée de Graz, [illegible] cesse de divulguer par le moyen de ses *Trésors de l'Art Autrichien* ses intéressantes découvertes [illegible] d'avoir la main heureuse. Maurice de Schwind, pendant un séjour qu'il fit l'été 1851 à Baden, près de Vienne, dans la maison du Dr Karl Rollett s'était amusé à découper au jour le jour des silhouettes dans du papier [illegible]. Elles finirent par former une frise dans un [illegible] du jardin. En 1871 la famille Rollett les transporta à Graz. Ce sont 28 figures hautes de 24 à 29 centimètres qui, jusqu'ici, n'avaient été ni reproduites ni publiées. Ce sont des charges très spirituelles et d'un [illegible] de bourgeois du temps, familiers, clients ou serviteurs de la maison Rollett. Un historien de la caricature est désormais obligé d'en tenir compte. C'est d'une verve et [illegible] d'un chic auxquels l'accent décisif du coup de ciseau infaillible donne quelque chose d'aigu et de caustique autant que le trait de nos plus rosses dessinateurs. Seulement au lieu de rosserie, c'est de la bonhomie qui [illegible]. C'est de l'esprit et parfois de la grâce qui dansaient au son des valses de Lanner et chantaient les *lieder* de [illegible] Schubert dont on commençait enfin à comprendre la valeur. Dix ou douze années de ce temps [illegible] moins sur le goût d'une époque que [illegible] nous savons.

William Ritter.

ORIENT

Constantinople. — *Mort de la femme peintre Mufide haneum.* — Lorsque, en 1907, je reçus l'album photographique où se trouvaient réunis les principaux envois faits à la Première Exposition Artistique Ottomane, ouverte au centre même de Stamboul, sous les auspices du sculpteur Mehmet Bahri Bey, directeur-fondateur de l'*Atelier Ottoman*, je ne fus pas peu surpris — étant donné l'ostracisme qui, quoiqu'on en dise, pèse encore en Orient sur toute reproduction de figure humaine et surtout de figure féminine — de voir, parmi les meilleures toiles de ce salon, un très joli portrait de femme. Ce portrait dénotait une connaissance approfondie du dessin, une parfaite entente du clair-obscur, un maniement expérimenté de la couleur.

Ma surprise s'accrut lorsque je m'aperçus que cette peinture portait un nom de femme : *Mufide haneum*.

A ma connaissance, c'était non seulement la première fois qu'une femme turque exposait, mais aussi la première fois qu'une femme turque s'occupait de peinture.

Le cas me parut [illegible] usages séculaires de la Turquie [illegible] voyage suivant que je fis à Constantinople, je m'adressai auprès de Hamdy Bey, [illegible] Directeur de l'École des Beaux-Arts et des Musées Impériaux [illegible] femme peintre. [illegible]

— Mufide haneum [illegible] Hamdy Bey [illegible] hommes et femmes [illegible] universellement connue, appréciée, ad[illegible]

J'appris alors que, née à Constantinople en 1891, Mufidé haneum était la fille de Son Excellence Kadri Bey, Directeur du Bureau Industriel de la Préfecture de la Ville. D'une rare précocité, l'enfant avait, à seize ans, terminé complètement ses études. Son instruction était remarquable. Elle possédait à fond la langue française qu'elle parlait de préférence à sa langue maternelle, et notre littérature n'avait pas de secrets pour elle. Bien plus, éprise dès l'âge le plus tendre d'une passion insensée pour la peinture, elle avait, de nombreuses années durant, étudié toute seule le dessin et l'art des couleurs. La chose parvint aux oreilles de Hamdy Bey qui, émerveillé de l'art de la jeune fille, prit ce jeune talent sous sa haute tutelle.

Avec Djemilé haneum — la femme du sculpteur turc Mesrour Izzet Bey — Mufidé haneum se trouvait être une des premières femmes turques qui, après la promulgation de la Constitution n'avait pas hésité à s'adonner entièrement à la peinture, au su et vu de ses compatriotes.

A peine âgée de vingt et un ans, elle venait coup sur coup — l'année dernière et cette année — de remporter la médaille d'honneur au Salon de Munich, lorsque la mort impitoyable s'abattit sur elle, fauchant dans leur fleur son art et son talent, sa jeunesse et sa beauté.

Les toiles nombreuses laissées par la jeune artiste osmanlie sont, toutefois, à ce point remarquables que sur l'initiative d'un Comité, formé de peintres et de sculpteurs ottomans, une exposition de ses œuvres vient de s'ouvrir au quartier du Sultan Ahmed à Stamboul.

Une de mes chroniques prochaines sera consacrée aux tableaux de cette Exposition et à la mission de faire de cette très grande, très vaillante et très jeune artiste dont le nom — un nom de femme, le premier — mérite d'être inscrit en excellente place, dans le Livre d'Or de l'Art Ottoman.

CONSTANTINOPLE. — *Fondation d'un Musée d'Arts Décoratifs.* — Le projet caressé, depuis longtemps déjà, par Halil Bey, le Directeur général des Musées Impériaux Ottomans, pour la création à Stamboul d'un Musée d'Arts Décoratifs vient enfin de se réaliser. Stamboul s'est enrichi d'un nouveau Musée. On sait la maîtrise des Turcs dans l'art de la faïencerie, que leur ont enseigné autrefois les Persans, et les nombreuses fabriques de poterie décorative qui existent en Asie-Mineure. De plus, le Vieux-Sérail et le Palais de Yildiz regorgent de modèles et de sujets décoratifs d'une valeur inestimable. Tous ces modèles, tous ces sujets prendront place dans les galeries du nouveau Musée et constitueront un trésor unique et du plus haut intérêt tant au point de vue de l'art que de l'histoire.

Un spécialiste de très grande compétence, le savant professeur Tzimermann, du Musée des Arts décoratifs de Dresde, s'est rendu à Constantinople, à l'appel de Halil Bey, à l'effet de classer toutes ces merveilles dont un catalogue raisonné paraîtra sous peu, dressé par les soins de la Direction même des Musées Impériaux.

Il est aussi question de la création d'un Musée de Peinture. D'importantes commandes ont déjà été faites à l'étranger, à des artistes en renom pour la copie des principaux chefs-d'œuvre de toutes les Écoles. A ces reproductions qui orneront le noyau du Musée s'ajouteront les toiles originales très nombreuses qui se trouvent au Palais de Yildiz.

A. DE MILO.

POLOGNE

Exposition de Miniatures et de Tapisseries et Broderies Polonaises

DANS sa belle maison du XVIe siècle, dernièrement acquise et restaurée avec un goût excellent, la Société de la protection des monuments anciens de Varsovie vient d'inaugurer une période nouvelle de son utile existence par une Exposition de tapisseries, de broderies polonaises et de miniatures. Le catalogue comprend [illegible] numéros environ, dont [illegible] miniatures. Une aussi belle collection permet de se rendre bien compte de l'histoire de la miniature en Pologne en offrant en même temps un matériel iconographique et historique de grande importance.

L'exposition commence par une collection d'enluminures, parmi lesquelles une admirable *Oraison de Sainte Ursule* de l'école française, rappelant le genre de Fouquet, et une *Nativité* de l'école allemande. Viennent ensuite les précurseurs de la vraie miniature : Cranach, avec le portrait de la femme de Luther, un Charles le Téméraire de l'école bourguignonne, etc. La grande époque de la miniature est représentée par Mignard, Petitot, Nattier, Van Blarenberghe, etc., jusqu'à Mme Vigée-Lebrun, Füger, Peter, Daffinger, Augustin, Grassi (un magnifique portrait du comte Stanislas Zamoyski), Isabey, (le portrait de la comtesse Mniszech, chef-d'œuvre de grâce et de finesse). Les miniatures polonaises font une collection à part. Nous y trouvons des œuvres depuis le XVIe siècle jusqu'à l'époque de floraison de la miniature polonaise, datant du règne de Stanislas-Auguste et représentée avant tout par Norblin de la Gourdaine (1745-1830), dessinateur raffiné et d'un grand sentiment du caractère. Suivent les élèves de Norblin : Orlowski, au dessin fougueux ; J. Rustem, un peu sec, mais très sincère ; plusieurs élèves de Rustem. Puis l'école de Bacciarelli (1731-1818) : Vincent de Lesseur Lesserowicz, né à Varsovie en 1745 d'un père français et d'une mère polonaise, peintre d'une sobriété et d'une simplicité exquises, jointes à une sincérité rare. Le célèbre Kosinski, gaspillant son beau talent à cause d'un trop grand succès. Enfin, le dernier élève de Bacciarelli et le dernier miniaturiste polonais, Stanislas Marszalkiewicz (1789-1872), artiste d'un dessin ferme et robuste et d'une couleur franche, et qui a été complètement oublié à la fin de sa vie, ayant survécu à la chute



STANISLAS MARSZALKIEWICZ
PORTRAIT DE Mme NAKWASKA

définitive de l'émir [illegible] par [illegible]. Le reste de l'exposition est occupé par les [illegible], tissus et les tapisseries polonaises. Il est [illegible] de tracer ici, même brièvement, l'histoire de [illegible] qui est arrivée en Pologne à une floraison [illegible] grâce aux relations fréquentes avec l'Orient, [illegible] plusieurs fois par des cataclysmes historiques, [illegible] chaque fois pour une nouvelle floraison, et ruinée défini-[illegible] national. [illegible] plusieurs Gobelins et [illegible] Radziwill.

[illegible]

ECHOS DES ARTS

Fouilles et Découvertes.

M. Babelon, de l'Institut, conservateur du cabinet des médailles, vient de retrouver le cadre et le piédestal, égarés depuis près d'un siècle, de la merveilleuse agate sculptée qu'on appelle « le grand camée de France ».

Ce grand camée, dit-il, qui représente « la Glorification de Germanicus », fit d'abord partie du trésor des Césars à Rome, puis de celui des empereurs byzantins. L'empereur de Constantinople Baudouin II le céda à saint Louis, qui fit construire la Sainte Chapelle pour l'y garder — car il avait été christianisé et passait pour « le Triomphe de Joseph à la cour de Pharaon ».

En 1341, Philippe de Valois envoie le grand camée au pape d'Avignon Clément VI. Plus tard, Clément VII le restitue au roi de France Charles V, qui le réinstalle à la Sainte Chapelle.

A la Révolution, l'Assemblée nationale transporte le grand camée au cabinet des médailles où, dans la nuit du 25 au 28 pluviôse an XII, il est volé !...

Le grand camée allait être vendu à Amsterdam pour 300.000 francs, lorsque la police de Napoléon le retrouva avec ses voleurs.

Malheureusement, la monture ancienne de la précieuse agate avait été fondue.

L'Empereur en fit exécuter une nouvelle par Delafontaine, élève de David. C'est cette merveilleuse orfèvrerie que M. Babelon vient de retrouver.

❧

A la séance du 6 septembre dernier de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Héron de Villefosse a exposé les résultats des dernières fouilles effectuées à Carthage par le R. P. Delattre ; dans les explorations faites sur le chemin de Douïmès et Karita, on a trouvé deux chapelles, plusieurs chambres funéraires, des sarcophages avec des inscriptions chrétiennes, etc... Dans une tranchée faite du côté opposé, à Sidi-ben-Saïd, on a trouvé un édifice circulaire d'une dizaine de mètres de diamètre, pavé en mosaïque, et dont les parois étaient ornées de seize colonnes de granit. Le R. P. Delattre suppose que c'était un baptistère : on y a trouvé une ancienne lampe chrétienne.

❧

Les fouilles pratiquées par un archéologue amateur, M. l'abbé Sautel, à Vaison (Vaucluse), dans une propriété particulière, aux entours d'un ancien théâtre romain, ont fait mettre au jour plusieurs statues antiques en marbre, amoncelées dans un des dessous de la scène, parmi d'autres débris d'un incendie qu'on attribue à une invasion de barbares. Ces statues avaient été sans doute par ceux-ci mutilées en partie. L'un des bustes décapités est revêtu d'une cuirasse avec les attributs guerriers de [illegible] romaine. Trois sont drapées de la toge romaine. Ces statues devaient être [illegible] si l'on en [illegible].

❧

Dons et achats.

Le Musée du Louvre [illegible] œuvres du plus haut intérêt [illegible] émouvante *Lisière des Châtaigniers* [illegible] Rousseau, [illegible] vente [illegible] plus saisissants [illegible] paysage du XIXe siècle [illegible] ensuite le *portrait d'Abraham van Robais* [illegible] Perronneau, à la vente Doucet. Ce sera [illegible] du grand rival de Perronneau que possède avec lui notre Musée ; — le *monument à Mme Favart* de J.-J. [illegible] recueilli d'une famille de Normandie [illegible] depuis le XVIIIe siècle. Considérée [illegible] le Louvre avait déjà acquis l'an dernier la terre cuite, sorte d'esquisse de ce monument ; — deux *sarcophages antiques*, [illegible] grec d'Asie Mineure récemment apporté à Paris de Castellorizo, l'autre italien provenant d'Anzio, et [illegible] deux œuvres [illegible] et [illegible] intérêt archéologique ; — une *colonnette de terre cuite de la dynastie chinoise des Han* qui [illegible] savant les plus intéressantes controverses ; — un [illegible] de Paul Gauguin : *La [illegible]* (don de M. Rosenberg) ; quatre esquisses de Fragonard pour la suite de *Roland furieux* (don de M. Seymour de R[illegible]) ; une miniature de François-Hubert Drouais (don de Mme [illegible] de Montv[illegible]) ; le *portrait du poète [illegible] de Beaum[illegible]* en terre cuite de J.-B. Lemoyne (don de M. Gulben-Kian).

❧

Le Musée des Arts décoratifs [illegible] outre les panneaux d'Hubert Robert légués par M. [illegible] Bertin et des boiseries provenant de l'hôtel de Rochegude et de l'hôtel de la Place Vendôme occupé naguère par l'État-Major de la place de Paris, une quantité [illegible] de dessins, de panneaux, de [illegible], de [illegible], d'estampes, d'étoffes, de passementeries, de [illegible] de toutes époques et de tous pays. [illegible] d'art.

❧

Le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris [illegible] entre autres choses [illegible] de Watteau, d'un [illegible] Bruges, d'œuvres de [illegible].

❧

Le Musée de [illegible] a reçu en don [illegible] *[illegible] de Lavenue* [illegible] Charles Le Brun.

❧

[illegible] son Musée [illegible].

fameuses compositions d'Abraham Bosse : « les cinq sens » semblent les gravures. Il y a de grandes présomptions en faveur de l'hypothèse d'après laquelle ces peintures seraient des esquisses peintes de la main même d'Abraham Bosse.

✠

La municipalité de Dijon vient d'acheter une maison ancienne qui est un remarquable spécimen du style gothique, avec ceci de particulier qu'il n'a pas de caractère religieux.

C'est dans cette maison qu'eurent lieu les fiançailles d'Anne de Bourgogne et du duc de Bedfort, en 1423. En 1359 s'y était conclu le traité mettant d'accord Philippe le Hardi et Edouard III d'Angleterre.

✠

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaia).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

✠

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

✠

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

✠

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

✠

Aménagements et restaurations.

Le pont Notre-Dame, dont les piles trop rapprochées et les arches basses sont reconnues comme dangereuses pour la navigation et y apportant des entraves, va être complètement refait. Ce sera sa septième reconstruction depuis sa création.

✠

L'Hôtel de la Marine à Bordeaux vient d'obtenir les honneurs du « classement » comme monument historique. C'est un des exemples les plus purs du style des Louis et des Gabriel qui domine l'architecture bordelaise du XVIII[e] siècle.

Il date de 1758; son aspect devait être subordonné au plan d'ensemble qu'on voulait réaliser place Tourny, plan qui ne fut pas strictement respecté. Toutefois, les façades, décorées d'une série d'arcades établies sur des colonnes et couvertes d'une toiture mansardée, sont d'une extrême sobriété d'ordonnance.

La décoration intérieure est, par contre, d'une richesse dont le grand salon, conservé intact, permet d'apprécier le bon goût. Les comptes et les mémoriaux nous fournissent le nom des maîtres qui l'exécutèrent : c'étaient : Laurent Lefèvre, qui sculpta les trumeaux, les encadrements des glaces et des dessus de portes ; Métivier, qui dessina les modèles de cheminées ; Francin, qui cisela, au-dessus de la porte d'entrée, les armes royales ; Riot, qui modela les plâtres et les stucatures.

✠

Le Conseil d'Etat vient d'autoriser l'Académie française à accepter le legs fait en sa faveur par Mme Gabrielle Dudevant Palazzi, petite-fille de Georges Sand. Ce legs consiste en une somme de 100.000 francs, et le domaine de Nohant, où mourût Georges Sand, en 1876, et dont la maison d'habitation, assez modeste, qu'on appelle le château, est restée depuis cette date 1876 dans le même état. Le mobilier comprend divers tableaux et quelques objets d'art sans grande importance. On a néanmoins l'intention d'y créer un musée Georges Sand, où l'on réunira le plus grand nombre possible de souvenirs de l'illustre auteur de François Le Champy.

✠

Chaque année, Corot allait s'installer pendant quelques jours, l'été, chez une de ses parentes, à Rosny, Mme Osmond. En visitant un jour avec elle l'église du pays le peintre s'arrêta tout surpris devant un *Chemin de croix* grossièrement enluminé, qui avait été donné par Mme Osmond elle-même. Celle-ci profita de la mauvaise impression produite sur l'artiste pour lui demander de faire un *Chemin de croix* plus présentable, ce qui fut accepté. Corot y travailla de 1853 à 1859, exécutant plusieurs tableaux chaque année. Il avait déjà peint pour l'église de Rosny, en 1840, une *Fuite en Egypte*. Par suite de l'application de la loi de séparation, ces tableaux de Corot, au nombre d'une quinzaine, vont être attribués à l'administration des beaux-arts. Les objets d'orfèvrerie religieuse donnés à la même église par Charles X, le comte de Chambord et la duchesse de Berry, qui habita Rosny de 1820 à 1830, seront classés et attribués à l'Etat, l'église de Rosny appartenant aujourd'hui à un particulier.

✠

Divers.

C'est avec grand regret que M. Francis de Miomandre, le distingué secrétaire de l'*Art et les Artistes*, se voit obligé d'abandonner les fonctions qu'il y remplissait depuis bientôt cinq ans avec tant de compétence et une courtoisie dont tous nos correspondants et nos amis éprouvèrent l'agrément. Trop de travaux littéraires le requièrent désormais pour qu'il puisse les mener de front avec ces fonctions. L'on n'ignore point que M. de Miomandre est un des écrivains les plus estimés de notre jeune génération.

Il ne nous quitte d'ailleurs point tout à fait et nos lecteurs auront souvent l'occasion d'apprécier les qualités de sa critique dans les études qu'il continuera de nous donner.

C'est à M. Adolphe Thalasso que nous avons cru bon de donner la place qu'il occupait. Nul n'en était plus digne que cet écrivain et cet érudit qui fut un de nos amis et de nos collaborateurs de la première heure, nul ne saura mieux la remplir. M. Adolphe Thalasso n'est d'ailleurs

point un inconnu pour nos lecteurs. Ses études d'art ancien et d'art moderne, ses recherches spéciales d'une grande abondance de sources le classent parmi les auteurs les plus curieux d'aujourd'hui. Nous sommes certains que notre choix remportera l'universelle approbation.

Pour des raisons à peu près analogues [illegible] de M. de Miomandre, M. Riccioto Canudo, qui n'aura pas trop de tout son temps et de toute son activité pour édifier l'œuvre littéraire qu'il a conçue, a été obligé de se démettre des fonctions de correspondant pour l'Italie qu'il remplissait depuis l'origine de la revue. Nous lui exprimons tous les regrets que nous cause sa décision. Et nous nous sommes assuré, pour remplacer la sienne, la collaboration très compétente de M. Carlo Bozzi, critique d'art au *Secolo* de Milan, un des meilleurs esthéticiens de l'Italie.

Quant à la correspondance d'Orient, que M. Adolphe Thalasso, vu sa présence constante ici, ne saurait assumer sans présomption, c'est M. A. de Milo qui a bien voulu s'en charger.

Nous informons nos lecteurs que c'est désormais notre éminent collaborateur M. William Ritter qui rédigera les notices consacrées aux livres d'art allemands. C'est assez dire la compétence avec laquelle sera parfait ce travail. Nous en informons également MM. les éditeurs d'Allemagne et d'Autriche-Hongrie qui voudront bien adresser leurs publications directement à M. William Ritter, à Munich, 10°, Biedersteinerstrasse.

La Direction.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Galerie Brunner, rue Royale. — Du 1er au 21 décembre, exposition annuelle par la Société des Peintres-Graveurs de Paris et du département de la Seine.

Galerie Devambez, boulevard Malesherbes. — Du 5 au 22 novembre, exposition d'œuvres de la Société « Les Dandys » et des peintres graveurs ; du [illegible] décembre au 4 janvier, exposition d'œuvres de Mme Madeleine Lemaire.

Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines. — En novembre, exposition de la Société internationale de la Gravure originale en noir.

Galerie Manzi et Joyant, 15, rue de la Ville-l'Évêque. — En novembre, exposition des Graveurs originaux ; en décembre, vente Henri Rouart.

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Du 11 au 23 novembre, exposition Othon Friesz ; du 25 novembre au 7 décembre, exposition du « Premier groupe », composé de Maurice Denis, Pierre Laprade, Aristide Maillol, Van Rysselberghe, Félix Vallotton, Hermann Paul, Henri Lebasque, Odilon Redon, Paul Sérusier, Louis Valat.

Galerie Bernheim jeune, 15, rue Richepance. — [illegible] novembre, exposition Granzow ; du [illegible] au 23 novembre, exposition Willy Finch ; du 25 novembre au 7 décembre, exposition François de Hatvany ; du 9 au 21 décembre, exposition Friedrich Fiebig ; du 23 décembre au 11 janvier 1913, exposition Henri Rousseau.

Galerie Reitlinger. — Du 4 au 22 novembre, exposition du « Retour des vacances » par un groupe d'artistes modernes. Du 25 novembre au 7 décembre, exposition Yves Ed. Muller.

Galerie [illegible]. — [illegible] exposition [illegible] 30 novembre, exposition [illegible] *l'Eclectique* [illegible].

Galerie Hessmann [illegible]. — [illegible] au 20 décembre, exposition [illegible] *Châteaux de la Loire*.

Galerie La Boétie, 64 bis, rue La Boétie. — Du [illegible] au 15 décembre, exposition [illegible] couleurs.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Du [illegible] au 30 novembre, exposition de la [illegible] et couleurs, société présidée par M. R[illegible]. Dans le courant du mois de novembre, expositions particulières d'œuvres de MM. Nil Ariès, Marcel Ein, Vitelleschi et Beausil ; dans le courant du mois de décembre, exposition de la Comédie humaine et des œuvres de MM. Braquet et Hammer ; du 6 au [illegible] décembre, exposition par la Société Internationale de Peinture et de Sculpture, présidée par M. Pierre C[illegible].

Galerie E. Moreau et Cie, 28, boulevard Malesherbes. — Du 5 au 30 novembre, exposition par la Société [illegible] ; du [illegible] au 15 décembre, exposition d'œuvres de Mlle Madeleine Popelin ; du [illegible] au [illegible] décembre, exposition d'art décoratif ; du [illegible] au 30 janvier [illegible], exposition Schneider, de Strasbourg ; du 2 au 20 mars, troisième exposition de Rosati ; du 1er au 15 avril, deuxième exposition d'œuvres d'artistes [illegible].

Grand Palais des Champs-Élysées. — Salon d'hiver en janvier 1913 ; s'adresser pour tous renseignements à M. Serendat de Belzim, président, 6[illegible], rue de Rome, Paris.

Galerie La Boétie, 64 bis, rue La Boétie. — Du [illegible] au [illegible] décembre, exposition de tableaux modernes ; s'adresser pour tous renseignements à M. [illegible], [illegible], rue Blanche.

DÉPARTEMENTS :

Lyon. — Exposition annuelle du Salon d'Automne (artistes lyonnais), au Palais municipal du quai de Bondy, jusqu'au 30 novembre.

Bourges. — Exposition triennale d'art et d'art décoratif, organisée par l'Association amicale des anciens élèves de l'école des arts appliqués à l'industrie. Renseignements au siège social, Hôtel Lallement, à Bourges.

ÉTRANGER :

Gand. — Exposition universelle en 1913. Pour la section des Beaux-Arts, s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société Royale d'Encouragement aux Arts, à Gand, 4[illegible], rue des Baguettes.

[illegible]. — Palais du [illegible], exposition d'art allemand avec section internationale, de [illegible] octobre [illegible].

M[illegible]. — [illegible] exposition internationale [illegible] au Palais de Cristal.

Sophia (Bulgarie). — Concours internationaux : 1° pour la construction d'un Palais [illegible]. Les projets doivent être présentés [illegible] Ministère des Travaux Publics à Sophia [illegible] ; 2° [illegible] pour la construction d'un Palais Royal, à Sophia (mêmes dates). Primes de [illegible].

Bibliographie

Les Grandes Institutions de France. — Vient de paraître : **Le Musée du Louvre,** *Sculptures et Objets d'Art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, par André Michel et Gaston Migeon, conservateurs au Musée du Louvre. 1 volume avec 106 gravures. Broché : 3 fr. 50 ; relié : 4 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

Ce nouveau volume, de la collection *Les Grandes Institutions de France*, est le second de la série de ceux qui seront consacrés au *Musée du Louvre*. Le précédent, rédigé par M. Jean Guiffrey, traitait des *Peintures*, des *Dessins* et de la *Chalcographie*, c'est-à-dire de la partie des collections qui attire le plus l'attention du public, mais qui est aussi la plus connue. Celui-ci guidera le lecteur à travers les collections moins fréquentées, mais non moins dignes de l'être des *Sculptures et Objets d'Art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*. Il le renseignera sur l'histoire de leur formation, sur leur disposition dans le Musée et sur la signification historique et artistique de leurs principales pièces. Il a comme auteurs les deux conservateurs du Musée qui sont aujourd'hui à la tête de chacune des branches de ce double département, jadis réuni en un seul, et qui, depuis bientôt vingt ans qu'il est ainsi divisé, s'est singulièrement accru pour devenir l'un des plus importants du Musée, l'un des plus appréciés des amateurs comme des historiens. Il importait que le grand public fût à même aussi de s'y reconnaître et d'en utiliser les ressources innombrables. Aucun ouvrage d'ensemble n'avait encore été consacré à ces collections et le public sera reconnaissant à M. André Michel et à M. Gaston Migeon d'y avoir employé leur haute compétence et leur talent de présentation bien connus.

Musées et Collections de France. — Vient de paraître : **Le Musée du Luxembourg** *Les Peintures*, par Léonce Bénédite, conservateur du Musée National du Luxembourg. 1 volume avec 389 reproductions. Broché : 10 fr. ; relié : 13 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

Le Musée du Luxembourg est une des galeries les plus populaires du monde ; elle offre aux yeux des visiteurs un ensemble sans analogue du mouvement des arts depuis un demi-siècle. La section de peinture, entre autres, comprend nombre de pièces qui peuvent être considérées comme les grands classiques de l'art moderne et son orientation n'a pas cessé, de jour en jour, d'être dirigée plus spécialement dans ce véritable sens historique. Les écoles y sont réunies avec un large éclectisme qui fait sa part au mouvement étranger.

Aussi le livre que vient de publier sur ce Musée le conservateur lui-même de ces collections, M. Léonce Bénédite, est-il précieux par l'inventaire qu'il nous donne de ses richesses picturales, par l'introduction pleine de renseignements inédits sur l'histoire de cette galerie, la plus ancienne de nos galeries nationales, et la mère même du Louvre, et spécialement par ces quatre cents reproductions environ, classées avec ordre et goût, choisies avec méthode, qui donnent comme le spectacle de ce Musée à la maison.

Ce livre arrive tout à fait à son heure, au moment même où la question de la reconstruction du Luxembourg et de son transfert au Séminaire Saint-Sulpice, posée depuis si longtemps, va être résolue, où l'opinion publique témoigne plus que jamais sa sympathie et son intérêt à cette institution ; on peut dire qu'il devance cette date. C'est essentiellement un ouvrage de bibliothèque.

Petites Monographies des Grands Edifices de la France. — Vient de paraître : **Senlis,** par Marcel Aubert, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale. 1 volume illustré de 39 gravures et 1 plan en couleurs. Broché : 2 fr. ; relié toile souple : 2 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

La Cathédrale Notre-Dame de Senlis méritait une place dans la collection de monographies que dirige avec tant de compétence M. Eug. Lefèvre-Pontalis. La pureté de son architecture du XIIe siècle, où le gothique se dégage vraiment pour la première fois de la lourdeur romane, l'intéressante iconographie de son portail, un des plus anciens qui aient été entièrement consacrés à la Vierge, la richesse de la décoration flamboyante qu'elle reçut après l'incendie du début du XVIe siècle, et surtout la gracieuse flèche qu'un architecte de génie lança vers le ciel au milieu du XIIIe siècle et qui est peut-être la plus parfaite qu'ait construite le moyen âge, en font un des plus remarquables monuments des environs de Paris.

Senlis forme un ensemble très particulier; aussi a-t-on pensé qu'il était intéressant de laisser la cathédrale au milieu de son cadre charmant de ruines antiques, de chapelles et d'églises, de vieilles maisons s'étageant le long de ruelles étroites et tortueuses sur les flancs de la colline que domine la flèche de Notre-Dame. L'auteur, qui a bien fait ressortir la beauté et l'intérêt artistique de la cathédrale qu'il connaît jusque dans ses moindres détails et dont il a publié, il y a quelques années, une longue étude historique et archéologique, n'a cependant point négligé les autres monuments et il a réussi à donner de chacun, en quelques lignes, une description claire et précise.

Degas, par Paul-André Lemoisne (Collection *L'Art de notre Temps*). 1 volume petit in-4 avec 48 planches hors texte. Broché : 3 fr. 50 ; cartonné : 5 fr. (A la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.)

Parmi les grands artistes vivants, il n'en était pas de plus mal connu que M. Degas ; et la faute en est à M. Degas lui-même qui, dans son horreur de la publicité, tient sa porte rigoureusement fermée aux critiques, historiens, photographes et autres dispensateurs de gloire.

Nous savions bien que l'artiste était au premier rang, à côté des impressionnistes, parmi les maîtres de l'Art Contemporain ; mais, à part quelques « danseuses », toujours les mêmes, vingt fois publiées, que connaissions-nous de lui ?

Or, voici qu'avec une sûreté d'information et une simplicité qui mériteraient de désarmer le terrible artiste lui-même, M. Lemoisne est parvenu à nous retracer cette carrière admirable ; c'est une moisson de chefs-d'œuvres qu'il nous met dans les yeux en d'excellentes planches : toiles des premières années, serrées et impeccables comme celles d'Ingres lui-même, portraits pénétrants, puis enfin, scènes et personnages du Paris le plus moderne rendus avec une audace et une liberté croissantes : danseuses, jockeys, chanteuses, blanchisseuses, modistes. A peine révélées, ces œuvres nous semblent déjà classiques, tant elles joignent de sobre distinction à la vérité la plus aiguë.

Le legs Camondo va nous permettre incessamment d'admirer au Louvre, leur asile naturel, quelques-unes de ces toiles parfaites.

L'excellent livre de M. Lemoisne prend donc place à son heure dans la Collection *L'art de notre Temps*.



Musée du Louvre

ROSLIN (*Suède*). — OFFRANDE A L'AMOUR

LA PEINTURE SCANDINAVE

PAR

LÉONIE BERNARDINI-SJOESTEDT

Existe-t-il chez les peintres suédois, danois ou norvégiens, malgré la différence profonde des tempéraments nationaux, un trait commun qui permette de réunir leurs œuvres sous un même vocable ? Si l'on croit pouvoir répondre par l'affirmative, c'est dans la prédominance de la vie intérieure sur la vision plastique qu'il faut chercher le caractère qui apparente la douceur danoise, l'âpreté norvégienne, et le mysticisme contemplatif de l'âme suédoise.

Ceci entendu des peintres du XIXe siècle.

Des trois pays scandinaves, la Suède, en effet, est le seul qui ait un passé artistique antérieur à cette époque et à la fin du XVIIIe siècle, sous l'influence française, elle dégage un côté d'élégance aristocratique, légère, lumineuse, tout opposé aux tendances qui prévaudront par la suite.

Elle donne alors à l'art européen : Roslin, Werthmüller, Gustave Lundberg, Lavreince, Hall, Bréda. Dans le cours du XIXe siècle, les influences du néo-classicisme, du romantisme allemand et de l'école de Dusseldorf se succèdent en Scandinavie jusqu'à ce que vers 1880 la révélation un peu tardive, mais foudroyante, du grand mouvement de l'art français des écoles du plein air et de l'impressionnisme, suscite à Stockholm et à Christiania une orageuse révolution naturaliste qu'illustreront en Suède : Josephson, Wahlberg,

Osterlind, Carl Larsson, Liljefors, Anders Zorn ; en Norvège : Fritz Thaulow, Eric Werenskiold, Krogh. A la même époque le Danemark aura Kröyer, Viggo Johansen, Hammershoj.

Lorsque du grand ébranlement causé dans leur conscience par les théories du naturalisme français, chacun de ces petits peuples cherchera à dégager son individualité propre, la Norvège produira une école d'art social au pessimisme éloquent, la Suède, une école de paysage mystique ; tandis que le Danemark se reposera dans un art décoratif intime, renouvelé du préraphaélisme anglais.

LA PEINTURE SUÉDOISE

A l'époque de sa grandeur historique au XVII[e] siècle, la Suède, pour décorer ses châteaux, a d'abord recours à des artistes étrangers.

Le Hambourgeois Klöker, anobli sous le nom d'Ehrenstrahl (1629-98) glorifie la maison royale au plafond des palais, dans la manière de Rubens et de Lebrun. La reine Christine fait venir à Stockholm le peintre français Nicolas Bourdon.

Vient le moment brillant où la cour de Gustave III est une prolongation de la cour de Versailles. La Suède envoie en France ses artistes comme elle y envoie ses gentilshommes. Le chevalier Roslin (1718-1783) et Werthmüller (1751-1812) peignent leurs célèbres portraits de la reine Marie-Antoinette. Le musée de Stockholm possède de Roslin une intéressante composition : *Le portrait de Gustave III et de ses frères*. Les collections du château de Löfstad, en Ostrogothie, ont de Werthmüller un délicieux portrait de *Madame Royale* peint à Paris en 1886. Löfstad a appartenu au comte Axel de Fersen. On y conserve du pieux chevalier de la Reine, un pastel de Gustave Lundberg, un portrait à l'huile de Bréda et une miniature de Lafrensen.



SÖDERMARK. *(Suède)*. PORTRAIT DE STENDHAL

Nicolas Lafrensen, dit Lavreince (1737-1807) est un émule de Fragonard et de Pater. *Heureux moment*, *Aveu difficile*, *la Comparaison*, *Billet doux* ont été popularisés par les fac-similés en couleur de Janinet.

L'excellent portraitiste Bréda, élève de Reynolds, appartient à l'école anglaise ; son *Portrait de femme*, au musée de Stockholm, en a l'accent déjà romantique et la touche plus large.

Parmi les bons peintres de l'époque nommons encore : L. Pasch fils (1733-1815), P. Kraft père, (1720-1793), Martin ; Hilleström, influencé par Lafrensen et Chardin ; Hörberg. Les paysagistes Fahlkranz (1774-1861) et Blomberg (né en 1860), se rattachent à la manière de Ruysdaël.

Dans la période qui suit, O.-J. Södermark (1790-1848) et son élève U. Troïli (1815-1875) sont d'excellents portraitistes d'une observation sagace, et qui, au milieu de la sécheresse de coloris de l'école néo-classique, gardent une couleur agréable et légère. Ils ont peint la plupart des hommes de leur temps, tant en Suède qu'en Europe ; et c'est en partie à cette raison que leur œuvre a dû



Ph. Jacques

WAHLBERG. (*Suède*). — LA CLAIRIÈRE

de durer. Le *portrait de Stendahl* par Södermark et celui de *Thorwaldsen* sont universellement connus. Troïli appartient à l'école dite de Charles XV. On sait que ce souverain, lui-même paysagiste de talent, fut un protecteur éclairé des arts.

De ce groupe encore sont : J. Böklund (1817-1889) ; ami personnel du roi ; J.-F.-C. Höckert (1826-1866) qui a un tableau au musée de Lille : *Service divin en Laponie* et dont l'*Incendie du palais de Stockholm en 1697*, qui est au Musée National de cette capitale, est la plus vaste composition, (d'ailleurs inachevée), qu'ait produite la peinture suédoise ; Amélie Lindgren (1814-1891) qui peint surtout les enfants ; Marten Eskil Winge auquel on doit les colossales figures de la *Lutte de Thor et des Géants*, et de *Locke et de Sigyn* ; Malström qui, comme Winge, prend son inspiration dans les antiquités païennes du Nord, et qui est resté surtout comme l'illustrateur de la *Saga de Frithiòf* et de *Ragnar Lodbroks*.

Les trois premiers quarts du XIXe siècle sont une époque assez indécise et confuse ; les derniers souvenirs du néo-classicisme s'y mélangent avec le romantisme allemand.

L'influence de l'école de Dusseldorf prédomine en Suède comme en Norvège, tant dans la peinture de genre que dans la peinture d'histoire qu'elle réduit le plus souvent à n'être qu'un agrandissement de la première. Elle a du romantisme la recherche de l'effet ; elle y joint le goût de l'anecdote vertueuse et d'une couleur locale toute extérieure : elle réussit parce qu'elle correspond au mouvement qui intéresse chaque peuple au détail de son individualité nationale : costumes, mœurs et tradition. Cependant en Suède, elle n'étouffe pas tout à fait la sincérité de quelques bons artistes.

Jernberg, dans son tableau de l'*Emprunteur*, montre une observation pleine de bonhomie et d'humour qui l'apparente aux petits maîtres hollandais.

F. Fagerlin (né en 1825) qui étudia et vécut à Dusseldorf, compte parmi les meilleurs peintres de genre de cette époque.

Egron Lundgren (1815-1875) est d'un tempérament primesautier.

Marcus Larsson (1825-1864) et Edouard Bergh (1828-1880), sont des paysagistes estimés.

Parmi les peintres d'histoire, Georges de Rosen tient la première place ; son tableau d'*Erik XIV*, *Göran Persson* et *Karin Månsdotter* est très célèbre en Suède. Son portrait, par lui-même, figure dans la galerie des Uffizi, à Florence.

La Mort de Charles XII, de Gustave Cederström (né en 1845), est une page d'accent héroïque et virilement tragique.



Galerie Thiel, Stockholm.

BRUNO LILJEFORS. *(Suède).* — CYGNES

La Mort d'un Héros, épisode de la guerre de 1870, de Nils Forsberg (né en 1842), montre un soldat français mourant, recevant la croix dans une église transformée en ambulance. Elle valut à son auteur la médaille d'honneur du Salon et figure au Musée National de Stockholm. Forsberg, avec la *Mort de Gustave-Adolphe, à Lutzen*, a donné une vaste composition d'un sentiment émouvant et grave.

Julius Kronberg s'est tenu en dehors des diverses écoles du XIXe siècle, et s'est formé uniquement par l'étude des vieux maîtres de la peinture italienne. Il leur a dû de conserver le sens des belles formes harmonieuses que la jeune Suède croit pouvoir, à tort, trop mépriser. Citons sa *Nymphe endormie*, *Saül et David* et surtout sa décoration de l'escalier ouest du palais de Stockholm. Alfred Wahlberg (né en 1834), est le premier des peintres suédois qui découvre l'art français du plein air, devançant presque d'une génération les artistes ses compatriotes. C'est un des excellents petits maîtres de l'école de Fontainebleau, et pour sa patrie, un initiateur. Son *Château de Stockholm au clair de lune* est un de ses morceaux les plus caractéristiques. Par lui, pour la première fois dans l'art suédois, l'air circule, la

LE PRINCE EUGÈNE DE SUÈDE

HAGA PARK — DÉCORATION DU FOYER DE L'OPÉRA. — STOCKHOLM



Cl. Braun — *Coll. de M. O. H.*

ANDERS ZORN. *(Suède).* — INTÉRIEUR

(PORTRAITS DE LA GRAND'MÈRE, DE LA MÈRE ET DE LA SŒUR DE L'ARTISTE)

lumière se joue, à travers les plans divers. Il a la touche rêveuse et tendre.

Près de lui, il faut nommer P. Ekström (né en 1844), dont les paysages ont une fraîcheur délicieuse.

A la suite d'Alfred Wahlberg une phalange d'artistes suédois viendra se former à Paris sous nos maîtres du plein air et de l'impressionnisme. D'abord Allan Osterlind (né en 1859), coloriste plein d'éclat et de saveur. C'est avant tout le maître de l'aquarelle. Nul n'y a comme lui cette fluiditité chaude de lumière et cette pénombre veloutée, ces tons riches comme ceux des vieux vitraux. La collection de ses eaux-fortes, au Petit Palais, peut rivaliser avec celle de Zorn. Le *Preneur de rats*, qui est au musée de Gothenbourg, est d'une belle fantaisie légendaire et mystique; une étude d'un réalisme enveloppé de grâce y traduit, dans une ronde de vertige, toute la gamme de la fascination, depuis l'éveil de la curiosité jusqu'à l'hypnose. Anders Osterlind, son fils, dont le musée de Nantes possède un tableau, est, malgré sa jeunesse, un talent d'un magnifique espoir.

Salmson (1843-1894), Auguste Hagborg (né en 1852), tous deux représentés au musée du Luxembourg, Arsenius, peintre de chevaux, sont aussi des artistes justement appréciés.

Ernest Josephson (né en 1851), enlevé prématurément par une maladie mentale, a laissé des toiles qui suffisent à le placer parmi les plus grands interprètes de la réalité plastique et de la sensibilité humaine. Il s'est formé principalement sur Velasquez. Sa manière est ample et solide; son expression variée va de je ne sais quel humour formidable et pitoyable dans son *Portrait de nain*, et dans sa *Sorcière*, à la bonhomie complexe du *Portrait du journaliste Renholm:* de la vitalité lumineuse du *Portrait d'Allan Osterlind* (musée de Stockholm) au lyrisme déchirant du fameux *Génie du torrent*.

Tous ces jeunes artistes, formés dans l'école du plein air et de l'impressionnisme français, rentrent dans leur patrie en 1883 avec d'autres que nous verrons plus loin, pour mener, contre l'école académique qui domine uniquement en Suède, une lutte homérique.

Le fameux salon des Opposants, ainsi que la pétition-manifeste adressée à l'Académie suédoise des Beaux-Arts, marque une date dans l'Art suédois. Parmi ces jeunes artistes, quelques noms



École primaire, Stockholm.

NILS KREUGER. (*Suède*). CHEVAUX DANS UN ORAGE.

se détachent qui comptent parmi les plus chers actuellement au public de leur pays.

La revue *l'Art et les Artistes* a consacré déjà une étude particulière à Bruno Liljefors, à Carl Larsson, au prince Eugène de Suède et à Anders Zorn.

Anders Zorn est celui de tous qui a gardé le plus, dans son art, l'accent international. Il se caractérise surtout par la hardiesse et le brio du pinceau ; ses nus sont francs, lumineux, d'une sensualité robuste. Ses portraits, courus dans les deux mondes, ont l'élégance cinglante qu'aiment les Américaines. Ses eaux-fortes montrent la plus prodigieuse maîtrise de l'ombre et de la lumière.

Toute l'œuvre de Carl Larsson est conçue dans la manière décorative. Dans ses grandes fresques du Musée de Stockholm, malheureusement abîmées par l'humidité, il a de la simplicité et de la clarté d'expression, l'harmonie des lignes, et ainsi que dans sa décoration de l'école supérieure des filles, à Gothembourg, une grâce rococo qui fait revivre l'époque la plus ensoleillée de la Suède. Dans sa seconde manière, Carl Larsson a voulu nationaliser son inspiration en empruntant aux vieilles toiles peintes de la Dalécarlie leur couleur éclatante et leur sentiment naïf : son *Entrée de Gustave Vasa à Stockholm, le jour de la Saint-Jean*, est traitée dans cette tradition. On lui doit le plafond du Nouveau Théâtre Dramatique. Dans ses charmantes aquarelles et ses tirages en couleur, il est le poète tendre et joyeux des heures de la famille.



JOSEPHSON. (*Suède*). LE GÉNIE DU TORRENT

Bruno Liljefors est sans conteste le premier des peintres animaliers. Il nous montre l'animal libre et sauvage : renards, lièvres, oies sauvages, aigles de mer, dans le mystère de la forêt printanière ou neigeuse, ou parmi les récifs de l'archipel.

Dans sa première manière, il rappelle parfois les Japonais par l'agencement général des lignes et par l'étude mosaïste d'un pennage d'oiseau, par exemple ; mais son œuvre, en grandissant, prend de plus en plus un souffle de vie panthéiste qui n'est qu'à lui seul.

Le prince Eugène de

Suède a pris un des premiers rangs parmi les paysagistes de la jeune école suédoise. Nous avons essayé de dire ici même, il y a quelques mois, le charme mystique, méditatif et profond avec lequel la nature suédoise parle dans ses œuvres et la place qu'il tient dans la direction artistique de sa patrie. Cette jeune école du paysage suédois contemporain offre une manifestation d'art des plus intéressantes ; elle est originale et sincère, délibérément nationale. Partie du camp des Opposants, elle s'est avancée sur le chemin de la guerre avec le seul ferme propos de découvrir à nouveau l'Art et la Nature ; et la seule qu'elle veut voir et traduire pieusement pour ses fidèles est la nature de son pays. Elle y a cherché avec ferveur une correspondance intime avec les émotions et la vision propre à l'âme suédoise. Le caractère particulier et *sui generis* de la lumière, dû à l'obliquité des rayons solaires dans ces contrées de l'extrême Nord ; le miroir des eaux partout éparses, qui saisit et répercute tous les reflets, y prête aisément des aspects visionnaires à tous les moments de l'heure ou de la saison. La sensation « qu'il y a quelque chose derrière la vie » s'y fait intense ; le monde visible apparait comme un frêle décor qui va s'écrouler, ou plutôt comme un rythme qui va se dissoudre ; un chiffre angoissant, où s'inscrit l'inquiétante énigme. Cette traduction visuelle du mystère intérieur que les tableaux du prince Eugène nous donnent dans l'irréelle lueur des nuits d'été septentrionales, avec une sérénité semi-classique, d'autres bons artistes de son groupe l'ont formulée avec des tempéraments divers. Ils tendent tous à la simplification décorative, et lorsque leurs contours ne se dissolvent pas dans les jeux d'une lumière diffuse, ils aiment à construire leurs motifs avec une vigueur tout organique ; j'allais dire anatomique.

Karl Nordstrom (né en 1855) édifie souvent les lignes monumentales de ses paysages comme des remparts cyclopéens. C'est la sensation que donnent ses *Feux de Pâques* où la qualité massive des falaises rougeâtres contraste dramatiquement avec la chevauchée incendiaire des feux sur l'horizon.

Eugène Jansson (né en 1862), qui peint de préférence Stockholm le soir, vu de la falaise de Söder, avec ses feux innombrables dans les eaux sombres, nous enfonce dans le vertige de bleus de rêve où la forme se dérobe. Sa dernière évolution nous le montre attaché maintenant à l'étude de l'académie masculine ; et c'est en réaliste curieux qu'il étudie le jeu des gymnasiarques nus, et leurs tours de force audacieux.

L'œuvre de Nils Kreuger (né en 1858) est d'une



CARL LARSSON (*Suède*)
LILLA SUZANNA

lecture plus facile et plus claire ; presque toujours, il anime avec des formes de chevaux ou de bœufs ses paysages aux lignes calmes. Sa fresque : le



AXEL GALLEN-KALLÉLA. *(Suède).* — NOUVEAU FOYER
(ESQUISSE POUR LES FRESQUES D'UN MAUSOLÉE)

Jour de la Saint-Jean, qui décore une des écoles communales de Stockholm, est populaire.

Hermann Norrman (né en 1864) est d'un beau tempérament sain et vigoureux. Sa pâte est riche et sa composition d'une sérénité simple et puissante. Il peint de préférence les plaines fécondes et les bois de la Scanie, sa province natale.

Richard Berg (né en 1858) le fils du paysagiste Richard Berg, est d'un talent multiple. Son tableau : un *Soir d'été dans l'Archipel de Stockholm* est pour le charme pénétrant de la lumière et la composition sereine de l'ensemble, un des plus beaux morceaux de la peinture suédoise contemporaine. Le *Portrait de ma femme* au musée de Gothembourg, est traité avec un réalisme discret qui rend avec une fine sympathie l'humble douceur ménagère. On lui doit aussi des peintures symboliques. Son célèbre *Portrait de Strindberg*, d'une touche si vigoureuse, atteint presque au symbole par l'intensité de cette face de lion populaire.

Carl Wilhemson (né en 1866) dans ses *Travailleurs agricoles*, dans ses *Mineurs de Kiruna*, exprime en une sorte de synthèse réaliste, l'empreinte du labeur sur l'homme ; il a peint les paysannes du Bohuslam dans une manière volontairement triste, sèche et dure, mais si intense, que la toile s'éclaire d'un sentiment intérieur profond. Ses portraits, s'ils craignent trop de sacrifier à l'agrément, ont une solidité de matière, et une synthèse morale si puissante, qu'elle force notre vision à changer ses préférences, et à admirer malgré elle.

Oscar Bjorck (né en 1860) auquel on doit un beau *Portrait du prince Eugène* et un *Portrait de Verner de Heidenstam chez lui*, porte dans le traitement des figures la même sensibilité tendre et rêveuse que dans ses paysages d'eaux crépusculaires.

Un excellent portraitiste : Bernard Osterman (né en 1870) reste fidèle à un classicisme élégant. Les *portraits du roi Gustave III*, qu'il a successivement exposés au salon de Paris, sont d'une ligne très racée, et d'une belle composition simple. Pour le traitement expressif des figures, il rappelle souvent la manière sérieuse, franche, et fouillée de la vieille école hollandaise. Son *portrait de la cantatrice Signe Rappe* a de l'éclat, de la souplesse et du feu. Son frère, Émile Osterman, dans une manière plus flottante et plus familière, montre des qualités analogues.

Il faut nous contenter de nommer brièvement des artistes qui mériteraient de nous arrêter plus longtemps : Georges Pauli (né en 1855) le seul avec Karl Larsson, qui pratique en Suède l'art de la fresque, et à qui l'on doit la décoration de l'escalier du Musée de Gothembourg.

Arvid Johanson, peintre de marine d'impression vivide et puissante.

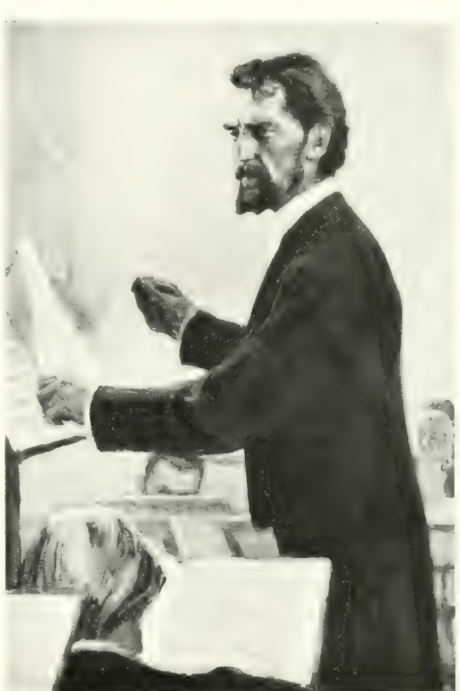
Albert Engström (né en 1869) un des premiers dessinateurs qui soit, dont la caricature humoristique est d'une intensité d'analyse effrayante ;

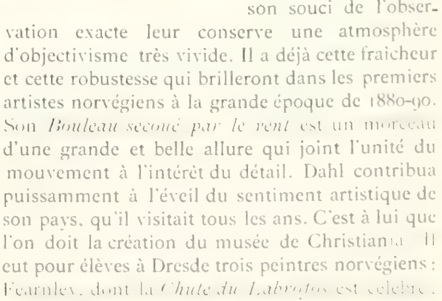
puis nombre de bons paysagistes : Otto Hesselbom, Ankacrona, Richard Lindström, Ernest Norling, Gottfrid Hallstenius, Reinhold, Norstedt, Schulzberg, d'autres encore, dont l'excellent critique d'art qu'est Carl Laurin, dans son bel ouvrage *La Suède vue par ses peintres*, a feuilleté l'œuvre si diverse, comme une vaste illustration de la terre suédoise.

La Finlande, a compté longtemps, même après sa séparation de la Suède, comme une province artistique de ce pays auquel elle doit sa vieille culture.

Alberg Edelfeldt, né à Helsingfors d'une ancienne famille suédoise, peut être rattaché à la meilleure lignée des peintres de cette nation. Il a pourtant l'élégance plus cosmopolite et plus dégagée, et parfois un accent de sensualité voluptueuse se fait jour dans son œuvre, qui n'est pas dans la note du Nord scandinave. Le *portrait de Pasteur*, une œuvre de sa plus belle époque, montre de quelle observation aiguë, et de quelle belle ferveur virile il était capable.

Nommons encore parmi les peintres finlandais de cette génération Axel Gallen dont on admira tant au pavillon finlandais de 1900, les magnifiques fresques de *Kalevala*, le rude poème primitif (d'ailleurs supercherie d'antiquaire) où tout le vieux monde finnois revit dans sa barbarie mythique.





ALBERT EDELFELT. *(Suède*

PORTRAIT DU CHEF D'ORCHESTRE R. KAJANUS

LA PEINTURE NORVÉGIENNE

L'histoire de l'Art en Norvège ne commence pas avant le XIXe siècle. Ce n'est qu'après son union avec la Suède que cette rude terre s'élève à une conscience nationale et à une culture artistique. Les premiers artistes sont contraints d'aller faire leurs études à l'étranger, et presque tous s'établissent en Allemagne. Du moins est-ce aux sites et aux mœurs de leur pays natal qu'ils consacrent la plupart de leurs œuvres.

Les étapes diverses de la peinture norvégienne avant 1883, peuvent se représenter par les noms de Johan Dahl (1788-1857), Adolphe Tidemand (1814-1876) et Hans Gude.

Après 1883, la Norvège comme la Suède s'émancipant du conventionnalisme de l'école de Dusseldorf sous l'influence des grandes écoles françaises du plein air et de l'impressionnisme, réalisera une conception de l'Art empreinte du caractère national. Elle donnera : Fritz Thaulow (1847-1906), Eric Werenskiold né en 1855 et Christian Krogh, trois artistes qui, avec des tempéraments très divers, tiennent une place d'honneur dans la grande école réaliste issue de nos maîtres français. Johan Dahl, né à Bergen, en 1788, peut être considéré sous un rapport, comme l'ancêtre de la peinture norvégienne. Il a étudié, vécu, enseigné en Allemagne. Il est mort professeur à l'académie de Dresde. Mais sa manière, alors même qu'il emprunte aux sites de sa patrie des motifs d'un dramatisme grandiloquent, son souci de l'observation exacte leur conserve une atmosphère d'objectivisme très vivide. Il a déjà cette fraîcheur et cette robustesse qui brilleront dans les premiers artistes norvégiens à la grande époque de 1880-90. Son *Bouleau secoué par le vent* est un morceau d'une grande et belle allure qui joint l'unité du mouvement à l'intérêt du détail. Dahl contribua puissamment à l'éveil du sentiment artistique de son pays, qu'il visitait tous les ans. C'est à lui que l'on doit la création du musée de Christiania. Il eut pour élèves à Dresde trois peintres norvégiens : Fearnley, dont la *Chute du Labrofos* est célèbre,



OSTERLIND. (*Suède*). — LE JOUEUR DE FLUTE

Frich et Baad. Mais ceux-ci s'écartèrent de la voie réaliste indiquée par leur maître. Frich a exécuté les décorations de la villa royale d'Oscarshal, près de Christiania, d'après les sites les plus célèbres de la Norvège.

De 1840 à 1860, l'école de Dusseldorf règne en Scandinavie comme en Allemagne. C'est à Dusseldorf que vont étudier tous les peintres norvégiens. On a tout dit sur le conventionnalisme de cette école, son goût pharisaïque, son parti pris de l'anecdote morale, sa recherche d'un décor local tout extérieur, sa couleur sans sincérité et sans lumière. En dépit de toutes ces défaillances, elle n'a pas laissé pourtant de produire, du moins dans sa meilleure période, quelques artistes d'un élégiasme doux, et qui ne manquèrent pas de talent.

Elle réussit en Norvège, d'abord parce qu'elle répondait au goût bourgeois de la classe dominante, et surtout, parce que ses tendances tournées vers le pittoresque des costumes et des mœurs, se rencontraient heureusement avec l'intérêt qui s'éveillait alors pour les côtés particularistes de l'existence nationale. Le grand homme de cette période est, pour la Norvège, Adolf Tidemand (1814-1876); c'est, si l'on veut, un Greuse alourdi exempt de ce sourire un peu libertin qui pimente le sentimentalisme du maître français, mais qu'en revanche, le sérieux mystique de sa race, en quelque heureuse et rare occasion, apparente à l'intense sentiment intérieur des petits maîtres hollandais. Dans les *Disciples de Hauge*, un prédicateur dissident dont le mysticisme travaillait alors l'âme populaire norvégienne, les divers mouvements de la foi sont rendus avec une véracité émouvante, qui évoque sans en être trop rapetissé, le *Jésus annonçant la bonne nouvelle*, de Rembrandt. Dans cette gamme aussi, on peut citer les *Fanatiques*.

Détail bien caractéristique : quand le sujet choisi l'amène en plein air, il fait exécuter le paysage par son ami Gude. C'est à cette collaboration qu'est due la fameuse *Noce dans le Hardanger*. Une petite toile, la *Visite au moribond* est également célèbre dans son pays. Tidemand a abordé aussi les grandes compositions. En première ligne, la suite intitulée : *la Vie du paysan norvégien*, dix tableaux ronds qui décorent la salle à manger de la villa royale d'Oscarshal.

Les œuvres de Tidemand se rencontrent dans nombre de collections publiques et privées en Scandinavie et en Allemagne.

Hans Gude, le collaborateur et l'ami de Tidemand, est un paysagiste estimable ; il a été le maître de Thaulow. Il professa à Dusseldorf d'abord, puis à Carlsruhe, enfin à Berlin. Bien que sa carrière se soit écoulée en Allemagne, il s'est consacré à peindre les fjords et les montagnes de son pays. Parti du romantisme allemand, son évolution l'a ramené dans les voies du réalisme ouvertes par Dahl ; mais il est étrange de noter que le magnifique mouvement de rénovation du paysage qui commence à Constable et s'épanouit dans l'école française de Fontainebleau, reste complètement inconnu à Gude et aux peintres norvégiens de cette époque. Parmi les élèves norvégiens

de Gude on peut nommer Auguste Cappelin, d'un lyrisme un peu emphatique. La *Forêt mourante* est caractéristique de sa manière. Un autre, Jehan Eckersberg, fonda en 1859 la première école des Beaux-Arts qui ait existé en Norvège. Nommons encore Morten Muller, Eric Bodom, G.-A. Mordt, l'excellent animalier et portraitiste Sigvald Dahl, Franz Boee, peintre de marine ; J.-J. Bennetter ; Kind Bergstein, d'une famille de paysans, a continué la tradition de Tidemand. On lui doit les *Coureurs de ski du parti des Birkebeiner emmenant le petit roi Haakon par-delà les montagnes*.

Un peintre d'histoire de l'école de Dusseldorf, N. Arbo (1831 à 1892), s'est consacré spécialement à représenter ces figures de la mythologie scandinave dont le cycle wagnérien a ressuscité le goût dans le Nord, ainsi qu'en Germanie. Citons sa *Walkyrie* et *Cour des Ases*.

V. St. Lerche peint, comme Menzel en Allemagne, le temps des perruques.

De cette époque encore sont : A. Hansteen, Mathilde Dietrichson, l'animalier A. Askevold, le paysagiste S. Jacobsen, E.-D. Vexelsen, Schanke Boll, etc.

Après 1860, Dusseldorf cesse par degré d'être le centre artistique des peintres norvégiens. Carl Sundt Hansen se libère en partie de cette tradition. Après Dahl, il est un des artistes les mieux doués de son groupe. Il peint de préférence les crépuscules et les paysages neigeux et montre des tendances réalistes.

Les peintres norvégiens émigrent de Dusseldorf à Munich. L'influence de la grande école du plein air français commence à se faire sentir. Amaldus Nielsen, Johan Nielsen, Collett, Adelsten, Norman, Ludovic Skramstad montrent, en général, dans leurs œuvres, une étude plus soigneuse de l'atmosphère et de la couleur.

Parmi la seconde génération de l'école de Munich, mettons au premier rang l'excellent peintre de figures Oscar Wergeland. Nommons encore : Wilhelm Peters et Axel Ender. Le peintre de genre Marcus Grœnvold, Andréas Diesen, Frithjof Smith-Hald, Johannes Nilsen-Grimelund, et enfin Otto Sinding, qui, de plus en plus, s'inspire de l'esprit du naturalisme français, et dont les plus avancés ont étudié à Paris. Ce fut la part considérable prise par nos impressionnistes à l'exposition de Munich, en 1879, qui montra sa voie à Erik Werenskiold.



CARL WILHELMSEN. *Suède*. FEMMES DE BOHUSLEN

En 1883, l'armée des jeunes peintres norvégiens formés à Paris sous l'auspice de notre grande école française du plein air, débarquait en Norvège pour y venir combattre ce qui restait de l'esprit Dusseldorfien. Ce fut une lutte de Turc à Bulgare, analogue à celle que livraient à cette époque, en Suède, les Opposants.

Parmi les combattants, les bons peintres Eilif Peterson et Hans Heyerdahl, deux nouveaux convertis, restent des artistes de transition. Mais, les vrais chefs de la jeune école sont Erik Werenskiold, Christian Krogh et Fritz Thaulow.

Fritz Thaulow s'est acquis, en France et en Europe, une réputation universelle : c'est ce qu'on appelle couramment dans le Nord scandinave un « artiste international », qualificatif qu'on applique avec lui au seul Anders Zorn et qui constitue, en même temps qu'une sorte d'auréole enviée, la constatation qu'on a à la fois gagné et perdu quelque chose. On a perdu l'accent *sui generis* du terroir, ce qui fait qu'on n'est tout à fait bien compris qu'entre soi ; on a gagné la logique universelle, la clarté du langage, et aussi ce sens de la volupté, des images harmonieuses dont se mêle l'âme du Nord. Nul artiste n'est plus abondant, plus facile que Fritz Thaulow. Son pinceau se joue dans les eaux courantes, dans les reflets argentés de la lune ou de la neige, avec une grâce, une fraîcheur où éclate la prodigieuse virtuosité de son pinceau. S'il

est de son pays, c'est par une robustesse saine, la belle santé de son talent. Tout le monde à Paris connaît l'œuvre et l'homme, le blond géant, qui semblait un cousin Normand des héros pantagruéliques et dont la toile bien connue où Jacques Blanche l'a représenté avec sa femme et ses enfants, nous garde le souvenir.

Erik Werenskiold intéresse, au contraire, par un tempérament âpre et dur, audacieusement synthétique ; sa touche est large et concise. Son *portrait d'Ibsen* traduit toute la cérébralité perçante du maître des *Revenants*.

Christian Krogh a peint avec prédilection le duel terrible de l'homme et de la mer ; son *Pilote norvégien*, *Barre dessous*, *Coup de vent* sont des morceaux d'une puissante exécution réaliste, d'un sentiment émouvant et viril. Avant de se mettre à Paris à l'école naturaliste, il avait étudié à Berlin avec Max Klinger, dont les théories sur l'Art social eurent sur lui la plus grande influence. Pour Krogh, l'Art est une sorte de sacerdoce qui doit plaider pour les déshérités et éclairer le fond des âmes. Il a écrit des ouvrages sur cette esthétique sociale qui lui ont donné de nombreux disciples parmi la jeune école de peinture norvégienne. Citons de lui la toile et la brochure d'*Albertine*, où il a stigmatisé toute l'horreur de la prostitution.



KROGH. (*Norvège*). LA LUTTE POUR LA VIE

Heyerdahl semble avoir été parfois fortement impressionné par Bœcklin dans ses *Jeunes Baigneuses* et ses *Sirènes*.

Gerhard Munthe (né en 1849) puise son inspiration dans la tradition du vieil art paysan de la Norvège. Il recherche l'intensité de la couleur, la simplification de la ligne à ses grandes directions expressives ; c'est à lui qu'est dû le mouvement de la renaissance de l'art décoratif en Norvège.

Edvard Munch (né en 1868) ne craint pas les audaces les plus excessives de la couleur ; il s'attache plutôt à suggérer d'émouvantes indications psychologiques qu'à construire un art proprement pictural. Son *Enfant malade* fit scandale ; une science du mouvement expressif qui rappelle notre Carrière s'y révèle pourtant dans la négligence systématique de la facture.

Nommons encore trop rapidement : Christian Skredsvig, Nicolaï Ulfsten, Jacob Glæersen, Théodore Kittelsen, Bernt Grœnvold, Gustave Wentzel, etc., etc.

Depuis 1890, sous l'influence de l'art danois le plus récent, une réaction contre le réalisme est allée en s'accentuant parmi les jeunes artistes norvégiens. Ils tendent à la stylisation, à la simplification des valeurs, à l'allure décorative. Nous retrouverons ce mouvement en Danemark, où il représente une renaissance du préraphaélisme qui concorde avec celle des arts décoratifs.

LA PEINTURE DANOISE

Les caractères de l'art danois sont l'intimité et la douceur, une sorte de grâce affectueuse mêlée de bonhomie et qui correspond à l'aspect aimable de ce charmant petit pays dont les majestueuses futaies de hêtres, trempant dans les eaux argentées du Sund forment, avec la côte suédoise opposée et toute proche, comme une *Riviera* du Nord.

Le domaine propre de la peinture danoise est la peinture de genre. Elle y a toujours excellé. Cousine germaine des petits maîtres hollandais, — si parfois parente pauvre, — elle s'est enfermée avec un entêtement doux dans sa tradition et ne s'est laissé pénétrer que relativement peu, et tard, par les grands courants du dehors.

Les premiers peintres danois dont on ait gardé

le nom sont : dans la dernière partie du XVIIIe siècle, Jens Juel (mort en 1902) et Abildgaard, (1743-1809). Ils ne participent pas, au reste, comme les suédois leurs voisins, à la belle floraison d'art de l'école française et anglaise de cette époque. Jean Juel, pourtant, montre dans ses portraits une tournure galante qui sent son temps. C'est autrement un peintre précis, minutieux, dont on apprécie actuellement en Danemark les paysages, surtout lorsqu'ils rendent la nature danoise. Abildgaard, directeur redouté de l'Académie des Beaux-Arts, est un artiste appliqué, savant, d'un faire minutieux, d'une imagination parfois bizarre, dont l'œuvre picturale a vieilli, mais qui a laissé



HARALD SOHLBERG. *(Norvège).* — PAYSAGE D'HIVER

des dessins de meubles d'un style pur où se montre la supériorité décorative du goût danois.

On décerne à Eckersberg (1783-1853) le titre de « père de la peinture danoise » du XIXe siècle. Aussi fut-il le maître de presque tous les artistes danois et de bon nombre des peintres norvégiens qui vécurent en son temps. Il avait étudié à Paris sous David ; mais s'il garda toujours le faire sec et froid du néo-classicisme, une passion d'exactitude, poussée jusqu'à la manie, le ramena bientôt à un réalisme minutieux.

On a comparé sa manière à celle de van Eyck, le génie en moins. Il a laissé un portrait estimé de *Thorwaldsen*, des tableaux historiques et religieux, des petits paysages du Danemark, et surtout des petites marines innombrables. Christian Köbke (1810-1848), un des premiers élèves d'Eckersberg, a le même rendu exact et soigneux avec bien plus de grâce et de fraîcheur. Köbke donne à ses portraits un accent d'intimité, en même temps qu'une harmonie décorative qui annonce déjà les charmants maîtres danois de la fin du XIXe siècle.

De la même génération sont Rorbye : (1803-1848), Bendz (1804-1832), Roed (1808-1888). Constantin Hansen (1804-1880) a laissé un amusant groupe de portraits traités en tableau de genre : les *Artistes danois à Rome*, les jeunes gens coiffés de chapeaux tromblons, et armés de pipes longues d'un mètre, devisent, en des poses de nonchalence pittoresque, autour d'une fenêtre grande ouverte sur la ville éternelle ; il y a de l'agrément et de l'humour dans cette petite scène, et les attitudes sont parfois expressives ; mais on songe en le voyant, comment un peintre de plein air aurait pu tout vivifier avec la lumière. Parmi ces jeunes artistes, le personnage corpulent et méditatif qui se penche au balcon est Martraud (1810-1873), le meilleur peut-être des peintres de son temps. Son joli tableau, la *Chambre de l'accouchée*, une partie du caquetage dans le goût du XVIIIe siècle, est d'un faire amusant et habile, avec bien de la finesse et une pointe de sentiment dans les détails. Dans la peinture d'histoire, par exemple dans *Le roi Christian IV à la bataille navale de Colbergheide*, il rappelle le conventionnalisme figé de l'école de Dusseldorf qui sévit à cette époque en Suède et en Norvège, et dont le tempérament danois s'est pourtant assez bien défendu. Marstraud fut très productif ; il a



Ph. de l'Institut italien d'arts graphiques de Bergame

HALVAR STRÖM. (*Norvège*).

RESTAURANT DE L'ASSOCIATION OUVRIÈRE A CHRISTIANIA

souvent de la verve et même de la grandeur, surtout dans l'illustration.

Lundbove (1818-1848) est un paysagiste qui peint avec une tendresse rêveuse les paysages de Séeland et qui meurt à 30 ans, tué par une balle allemande dans la première campagne du Slesvig. Sonne (1801-1890) qui de Rome est allé à Munich, en rapporte l'accent romantique. Nommons encore P.-C. Svogaard (1817-1875), V. Kyhn (né en 1819), G. Rump (1816-1880), Rorbye (1803-1848), Bendz (1804-1832), Roed (1808-1888), Daalsgard (né en 1824), Vermehren (né en 1823), Exner (né en 1825), C. Bloch (1834-1890) qui peignent des anecdotes sentimentales ou dramatiques de la vie paysanne. Zahrtmann (né en 1843) qui se complait aux riches étoffes. Ce sont des artistes parfois d'un réel mérite, mais qui pâlissent auprès des excellents peintres que l'on verra éclore en Danemark à la fin du XIXe siècle.

Notons, avant d'arriver à ceux-ci, le mouvement tenté vers 1840 par Hoyen, une sorte de Ruskin danois qui proposait un programme d'art national scandinave «basé, disait-il sur les traits caractéristiques du pays et du peuple ; un art représentant les dieux du Nord, les vieilles légendes scandinaves, et l'histoire de la nation ». Les peintres danois le suivirent peu dans cette voie qui éveilla plus d'intérêt en Norvège.

P.-S. Kröyer (né en 1851), Viggo Johansen (né en 1851) et Vilhelm Hammershöj (né en 1864), quelques lustres plus tard, devaient créer un art véritablement national, comme il convient qu'un art le soit, c'est-à-dire ingénument, sans le vouloir, et presque sans s'en douter, simplement parce qu'il exprime avec force, grâce et clarté, le tempérament caractéristique que chacun reçoit du pays où il s'est formé. P.-S. Kröyer étudia à Paris avec Bonnat ; mais pour lui, comme pour le grand mouvement de renaissance artistique de la Scandinavie vers 1880, c'est le naturalisme et l'impressionnisme français qui lui apprirent à voir la nature. Kröyer est avant tout un amant de la lumière dont il recherche avec ferveur les luttes et les modalités les plus diverses ; c'est peut-être le seul artiste du Nord — sauf

FRITZ THAULOW. (*Norvège*). — AUDENARDE, TOITS ROUGES

Zorn, et peut-être un ou deux autres, qui n'apporte aucune « intention » dans son art ; il voit ; il sent la joie de la lumière, et la rend merveilleusement. C'est tout ; beaucoup jugeront que c'est assez.

Nul n'a, comme lui, saisi la douceur argentée, la clarté tendre et fine d'un été danois sur les côtes basses de Skagen. Il y passait chaque année la belle saison, et un petit nombre d'artistes fervents s'étaient groupés autour de lui, parmi lesquels Anna et Michaël Ancher, qui peignent les types fortement accusés des pêcheurs jutlandais. Kroyer a fait d'excellents portraits, entre autres un de lui-même, et de grandes compositions, comme le *Comité français de l'Exposition de Copenhague de 1888* ; mais, là aussi, la lumière finit par manger l'homme.

Viggo Johansen est le peintre des intérieurs et de la famille ; c'est par cela surtout qu'il est cher à toute âme danoise. Ses *Enfants apprenant leurs leçons*, groupés autour de la table familiale, respirent une atmosphère d'amabilité bienveillante, de bonne volonté gentille et de grâce naïve, d'un accent si juste, qu'en voyant ce petit tableau il est impossible de ne pas se sentir



Ph. Wilhelm Tryde. [illegible]

ECKERSBERG. *Danemark.* (PORTRAIT DE THORWALDSEN.)



WILHELM HAMMERSHOJ. *Danemark.* (LE PETIT BUREAU.)

en Danemark. Johansen se plaît aussi à rendre l'effet amical de la sociabilité. Dans son *Dîner d'Artistes*, il a traduit avec une grâce discrète l'atmosphère de causerie confiante que crée la communion des vins fins et des cigares. Comme Kroyer, il s'intéresse passionnément au problème de la lumière, mais se tient de préférence dans les reflets atténués des lampes et des éclairages discrets.

Vilhelm Hammershøj, dans ses intérieurs, n'a le plus souvent qu'une femme assise qui écrit, ou coud, ou rêve. De la simplicité même de la composition, on ne sait quel parfum mélancolique s'exhale qui fait qu'on croit entendre couler les heures muettes.

Julius Paulsen (né en 1860) peint de mystérieux paysages argentés et des femmes nues, avec un sens amoureux du rythme et de la forme humaine.

Il faudrait encore pouvoir parler d'artistes que nous n'avons que bien juste la place de nommer : Tuxen, Zacho, Carl Locher ; les animaliers Therkildsen et Petersen, Mols, etc.

Depuis [illegible], une tendance au style

dans le paysage et dans le portrait est allé de plus en plus en s'accusant en Danemark. Elle s'inspire à la fois de Puvis de Chavannes et du préraphaélisme anglais, coïncide, avec un admirable renouveau d'art décoratif, et finalement se réclame des théories sociales de Grundtvig sur l'éducation populaire.

Pedersen, et surtout Eynar Nielsen (né en 1872), procèdent du maître de Sainte-Geneviève, qu'ils transposent dans l'intimité domestique.

Joachim Skovgaard (né en 1856), dans sa décoration de la cathédrale de Viborg, a donné de la tradition chrétienne une symbolique sociale pleine de douceur.

Le *Bon Pasteur* et la *Piscine de Bethesda* sont parmi ses plus célèbres morceaux. Son frère, Nils Skovgaard, né en 1858, est avec lui le chef de cette jeune école du néo-préraphaélisme. Citons encore : Willumsen, Johan Rohde, Elise Hansen, Agnès Slott-Möller, Sven Hammershöj, ainsi que les paysagistes Syberg, Larsen, Hansen, tous trois de Fionie, qui peignent la vie de la campagne danoise ; Philipsen, Therkildsen, etc.

Ce qu'il faut signaler d'intéressant dans la jeune école de peinture danoise contemporaine, — et ce qu'on ne peut faire qu'imparfaitement en évitant d'empiéter sur le domaine des autres arts, — c'est son effort pour se mettre en harmonie avec l'œuvre générale du décor de la vie humaine : par exemple, avec les lignes de l'architecture et celles du mobilier. La pensée de Ruskin refleurit actuellement sur le sol danois.

Léonie Bernardini-Sjoestedt.



Besnard, Roll, Bracquemond, Carolus Duran, Garnier, Magne, Tuxen, Cazin, Gervex, Georges Petit, Jacobsen, Kroyer, Cormon, Roger Ballu, Klein, Gérôme, Delaplanche, Armand Dayot, Pasteur, Antonin Proust, Barrias, Bonnat, Roty, Puvis de Chavannes, Chaplain, Chapu, Falguière, Mercié, Paul Dubois

P. S. KROYER. *(Danemark)*

LE COMITÉ DE L'EXPOSITION FRANÇAISE DES BEAUX-ARTS A COPENHAGUE, EN 1888.

LA VANNE

LES MAITRES DU PAYSAGE

DAUBIGNY

Il existe à La Haye, en un des plus jolis quartiers de cette ville véritablement exquise, dont les maisons irréprochables, ombragées d'ormes séculaires, se mirent dans de limpides eaux, un endroit que tout Français un peu soucieux des choses de l'Art se doit d'avoir vu et qui, à lui seul, vaut le voyage de Hollande : je veux parler du Musée Mesdag.



C.-F. DAUBIGNY

Là, dans un local dont l'aménagement est fort ingénieux, se trouvent réunis en assez grand nombre, à côté d'œuvres de maîtres locaux tels qu'Israëls, Bosboom, Mauve, les Maris, des tableaux et des dessins de nos meilleurs peintres du XIXe siècle et particulièrement de l'Ecole de 1830. Delacroix, Géricault, Th. Rousseau, Corot, Millet, Daubigny, Daumier, Courbet, pour ne citer que les principaux de toute une pléïade illustre, y sont représentés. Le choix est des plus complets. Il est aussi des plus rares, et c'est en quoi surtout il fait honneur à celui qui a formé cette collection incomparable et en a ensuite libéralement doté la capitale des Pays-Bas.

Toutes les œuvres, en effet, rassemblées au Musée Mesdag, ont cette spécialité d'être éminemment caractéristiques du talent de ceux qui les signèrent. Elles valent moins par l'intérêt anecdotique du sujet que par ses qualités émotives. Ce sont, en majeure partie, des esquisses, des impressions toutes vivantes, toutes chaudes d'âme, et reflétant fidèlement l'inspiration du peintre, les

sensations éprouvées par lui devant la nature. Certaines se recommandent par leur facture primesautière et la magnificence de leur coloris. D'autres, plus poussées, renseignent sur la manière de procéder de ces grands paysagistes, dont la technique était si savante, la méthode si experte et si habile. Elles indiquent, celles-là, un souci que l'on n'a plus guère de nos jours, celui du métier, un amour de la peinture pour elle-même, une recherche de cette subtile et mystérieuse alchimie qui donne à un tableau sa matière précieuse, une plénitude et une profondeur qui lui assurent l'immortalité.

On me dira avec juste raison qu'il ne manque pas de lieux où se rencontrent des choses de cette sorte ; que, depuis longtemps déjà, des amateurs avisés se disputent les esquisses de nos maîtres et qu'il n'en est pas d'un peu qualifié qui n'en possède quelques-unes. Que les ébauches de Delacroix, de Géricault, de Th. Rousseau et autres voisinent en maint endroit avec des tableaux achevés et, bien souvent, sans que le rapprochement soit un désavantage pour les uns comme pour les autres. Il est cependant au Musée Mesdag un ensemble unique et par ailleurs sans rival, une série inattendue et tellement insoupçonnée qu'elle semble une révélation : la collection des Daubigny. Vingt-cinq toiles et dessins dont les titres seuls sont des sources de rêve et de poésie : *Clair de Lune. Lune argentée. Soleil couchant sur la Mer. Crépuscule, Une Vallée. La Forêt. Le Soir.* etc., vingt-cinq toiles où palpite l'âme du maître d'Auvers arrivé à la maturité de son talent, cette âme tendre et enthousiaste, aux ardeurs tempérées de mélancolie.

Ces œuvres datent des vingt dernières années de la vie de Daubigny, de cette époque où, à l'encontre du jugement de presque tous ses contemporains, jugement déjà ratifié et qui se ratifiera de plus en plus, il commença à se montrer digne d'être placé à côté de Th. Rousseau, de Millet et de Corot ; de ce temps où, cessant volontairement d'être seulement le peintre charmant de tableaux de chevalet, un peu trop accessibles peut-être au goût bourgeois, il rechercha la puissance, l'ampleur, la grandiloquence et s'éleva à des hauteurs où ne surent le suivre ses admirateurs déroutés et où il plana pour jamais.



Musée du Louvre

LES VENDANGES

Pour bien comprendre cette évolution, disons mieux, cette progression, il importe de jeter un coup d'œil rapide sur la vie du maître, où d'ailleurs tout s'enchaîne, dont la première partie fait pressentir la seconde et qui est une merveilleuse leçon de logique et d'énergie.

On a généralement pour habitude de ranger Daubigny dans cette phalange d'artistes novateurs qui, suivant un mouvement imprimé par des littérateurs formés à l'école de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, avaient fait passer la peinture de l'art davidien, solennel, officiel et



Collection Émile Fleury

LA MARE AUX CIGOGNES

froid, à l'étude passionnée des choses champêtres; qui, émules de Bonington et de Constable, épris des Flamands Van Dyck et Rubens, et surtout du Hollandais Ruysdaël, si chaud, si expressif sous des dehors graves, avaient offert au public des œuvres où se montrait un sentiment nouveau de la nature et qui rendaient, avec une sincérité parfois naïve, le charme pittoresque et sain des campagnes françaises.

Cela est vrai.

Toutefois, comme l'a fort bien écrit son ami et fidèle biographe, Frédéric Henriet, « Daubigny ne



Musée Mesdag

PARC A MOUTONS

fut pas un des soldats de la première heure ». Th. Rousseau, Corot, Jules Dupré, Diaz, Paul Huet et bien d'autres étaient déjà connus quand il exposa pour la première fois, en 1838. Il avait alors vingt ans et, derrière lui, après une enfance débile qui avait eu besoin de l'air de la campagne pour subsister, une jeunesse besoigneuse, employée à faire de la décoration, à peindre des boîtes de Spa et des tableaux-pendules, mais traversée par l'enivrement d'un voyage en Italie et dominée par un amour fervent de la nature qui le consolait et le nourrissait d'espoir. Cette entrée au Salon fut loin d'être brillante. L'artiste avait envoyé une vue de *Notre-Dame de Paris* qui resta inaperçue. offre maintenant à quelques amis dans son atelier du quai d'Anjou. De leur labeur sortent successivement presque toutes les toiles que Daubigny envoie au Salon de 1838 à 1848, vues prises dans ce pays de Valmondois qu'il avait connu dès l'enfance, aux alentours de Choisy-le-Roi et de Fontainebleau. En 1848, il fait un héritage qui lui permet d'élargir son horizon : il voyage, il visite le Dauphiné, le Morvan. En 1852, il donne un important tableau, *La Moisson*, où sont réunies toutes les qualités de son talent, qui est le résultat de vingt ans d'efforts et qui lui vaut un triomphe. La critique loue sa facture vigoureuse, sa couleur resplendissante. Les



Musée Mesdag

CRÉPUSCULE

Il devait lutter une douzaine d'années encore avant d'acquérir le renom et la gloire. Lente ascension de l'obscurité végétative vers la lumière! Daubigny dessine des vignettes pour Furne, Hetzel, Hachette. Il grave des frontispices de romances. L'argent est rare dans le modeste logis du peintre où les nécessités sont impérieuses et les charges lourdes. Mais, dès les premiers beaux jours, chaque dimanche, Daubigny quitte Paris à l'aube, s'en va aux environs, en pleine campagne. Sa nature ardente, contenue par le travail de la veille, assidu et forcé, se détend délicieusement dans le calme reposant des champs et le silence des bois. Tout l'enchante : il peint avec ivresse. Ces journées trop vite écoulées, elles ensoleillent ensuite par leur souvenir les sombres veillées d'hiver. Elles sont l'inépuisable sujet de causerie de ces soirées intimes que l'artiste marchands prennent le chemin de son atelier.

De 1852 à 1860, Daubigny exécute toute une série d'œuvres pleines d'indications justes et de pittoresques détails, remarquables par la vérité du ton local, la justesse des valeurs, la souplesse du métier, l'éclat du coloris. De cette période sont l'*Étang de Gylieu*, le *Vallon d'Optevoz*, le *Pré de Valmont*, la *Mare au bord de la mer*, le *Printemps*, les *Bords de l'Oise* et quantité d'autres tableaux par quoi s'accrédite la réputation du maître. En 1859, il est décoré et reçoit une commande de l'État. C'est alors qu'il se fixe à Auvers. « J'ai acheté à Auvers, écrit-il à un ami, un terrain de trente perches tout couvert de haricots... On est en train de m'y bâtir un atelier avec quelques chambres autour. Ce qui me servira, je l'espère, au printemps prochain. Le père Corot a trouvé



Collection Thomy Thiéry.

BATEAUX SUR L'OISE

Auvers très bien et m'a beaucoup engagé à m'y fixer une partie de l'année, voulant faire des paysages rustiques avec des figures. Je serai vraiment bien là... ».

Cet établissement à Auvers paraît avoir marqué une date significative dans l'existence de Daubigny. En effet, maintenant que sont finies pour lui les années de lutte et de misère, que la vie lui sourit au milieu d'une famille aimée qui l'environne, s'affirment d'une façon indubitable les tendances du maître vers un idéal plus personnel et plus élevé, vers un art plus noble et plus puissant. Sa sensibilité se développe comme un sentiment longtemps contenu qui peut se



Collection Thomy-Thiéry.

LES PENICHES

manifester enfin. Il semble obéir à une inspiration nouvelle qui le soulève et l'entraîne. C'est un poète qui se révèle, fougueux, impérieux, génial. Il ne voit plus la nature par ses côtés intimes qu'il dédaigne à présent. Il en interprète les magnificences et les sublimes beautés. Et sa main, pour traduire ces thèmes grandioses, élargit son geste et trouve l'accent décisif qui convient.

Cette désertion du joli et de l'aimable ne fut généralement pas comprise. On accusa Daubigny de relâchement et de négligence. Combien l'aimaient qui ne le soupçonnaient point! Tant ne voyaient dans ses tableaux que l'amusant détail, le batelet amarré à la rive ou glissant au fil de l'eau, la bande de canards vagabondant parmi les roseaux. La méprise ne l'émut guère ; elle n'avait d'ailleurs pas de quoi le surprendre. Ces critiques aveugles, ces révoltes de l'opinion, Ingres, Delacroix, Th. Rousseau avant lui les avaient connues.

Néanmoins, cette erreur du public ne fut pas partagée par certains artistes qui applaudirent à l'évolution de Daubigny et s'élevèrent contre un jugement aussi faux qu'immérité. L'un d'eux, écrivain autant que peintre, essaya de remettre les choses au point et fit l'apologie d'une technique qui, pour s'être modifiée, n'avait point déchu : « On peut, dit-il, en parcourant nos salles d'exposition, apercevoir certains tableaux qui s'imposent par une ampleur, une gravité, une interprétation des effets et des choses où l'on sent la palette d'un maître. Il n'y a là ni figures, ni agréments d'aucune sorte. La grâce en est même absolument absente ; mais la donnée en est forte, la couleur profonde et sourde, la matière épaisse et riche et souvent une grande finesse d'œil et de main se cache sous des négligences voulues et des brutalités calculées de métier. »

C'était parler d'or : ce n'était cependant pas tout dire. Cette absence d'agréments et de grâce était compensée par un lyrisme qui avait infiniment plus de prix.

L'évolution de Daubigny ne s'était pas accomplie brusquement et d'un seul coup. Elle avait commencé à se faire sentir immédiatement après les récompenses remportées par le maître de 1852 à 1856. Elle apparut fort clairement dans un tableau, *Soleil couché*, qui fut exposé en 1857 et que possèdent actuellement MM. Arnold et Tripp. C'est un éclatant paysage en largeur, une campagne d'un vert émeraude et doré qui a par endroits le luisant de l'émail, et au-dessus de laquelle, dans un un ciel fervide, floconnent des nuées vermeilles. Sur la pourpre de ce ciel se détachent des pommiers aux ramures capricieuses, des peupliers fuselés et frémissants. En premier plan, un âne, que conduit un jeune garçon, boit l'eau d'une mare. L'animal et le personnage, placés à contre-jour, sont d'un gris neutre avec de petits rehauts argentés et un trait sombre qui cerne leurs contours. Ce groupe anime la scène sans s'imposer assez pour accaparer l'attention du spectateur : son intensité relative est à peu près nulle et son effacement complet devant la splendeur triomphante de la nature. L'effet cherché est obtenu à miracle. Le sujet dit



Collection Thomy-Thierry

LA MARE



Collection [illegible]

LA TAMISE A ERITH

expressément ce qu'il veut dire. Ce n'est pas un de ces "paysages avec figures" à la manière hollandaise et que l'on eût appelé jadis, de l'autre côté de l'Escaut, *Vue dans la campagne de X...* ou *L'Ane qui s'abreuve.* C'est *Le Soir* et c'est tout ce que ce mot magique renferme de poésie, évoque de beauté mélancolique et fugitive.

La plus parfaite expression de cet art si profondément émotif, je ne crois pas qu'on puisse la trouver nulle part ailleurs mieux que dans quatre vastes toiles que l'artiste exécuta vers 1863 et qui représentent les quatre saisons de l'année.

Le Printemps, L'Été, L'Hiver sont dans des collections particulières ou à l'étranger. *L'Automne*



Musée Mesdag.

COUCHER DE SOLEIL SUR LA MER

est cette admirable *Vendange* du Musée du Louvre, tableau hors ligne et qui soutient la comparaison avec les plus remarquables de Théodore Rousseau. Que l'on considère attentivement cette œuvre : elle efface par sa sérénité rayonnante toutes celles qui l'entourent.

La lune meurt au zénith d'un ciel d'une couleur indéfinissable, d'un ciel d'or pâle, glacé de rose et d'argent et qui a la fluidité humide de la nacre. A l'horizon, des lueurs annoncent le jour. L'aube naît. La terre, sous ce ciel plein d'atmosphère doucement vibrante, est d'un rose brûlé, avec çà et là, dans les lointains, sur des coteaux où se silhouettent des pommiers, des coulées d'un vert grisâtre. En premier plan, parmi les vignes dont les pampres cuivrés sortent de l'ombre où leurs ceps sont encore plongés, se déroule le labeur matinal de paysans occupés à cueillir des grappes et à les jeter dans une tonne, sur un chariot attelé de bœufs au pelage roux. La place nous manque pour apprécier et louer les qualités de cette toile. A n'en considérer que le sentiment, il en est d'elle comme de celle que nous avons précédemment décrite. Les personnages groupés dans le tableau aident surtout par leur silhouette à l'arabesque de la composition. Si Daubigny avait eu jamais des intentions littéraires, on pourrait dire que cette *Vendange* représente avec une simplicité presque biblique l'Homme recueillant comme un don généreux du Ciel les fruits du sol nourricier. Mais il était peintre et rien que peintre. Et ce qu'il a cherché à rendre, ce qu'il a rendu avec une sensibilité des plus rares, c'est le charme mystérieux de la nature à ce moment indécis qui tient à la fois de la nuit et du jour, à cet instant fugitif où la lune agonisante et le soleil naissant éclairent de feux amortis et combinés la terre.

Ce sentiment si religieux et si grave de la nature, il se dégage de toutes les œuvres de la dernière période de la vie de Daubigny, aussi bien de ses paysages que de ses marines, pages magistrales où est rendue la force majestueuse et irrésistible des flots, tantôt comme figés dans une immobilité perfide, tantôt déchaînés, envahissant avec furie la nudité rocheuse des grèves. « Daubigny, nous racontait un de ceux qui le connurent en plein épanouissement de son talent, peignait presque toujours d'après nature. A peine reprenait-il à l'atelier certains détails que la progression méthodique d'un travail mené d'ensemble lui avait fait négliger au dehors. Quelquefois, lorsque l'émotion l'étreignait trop violemment en face de ces sublimes spectacles comme il s'en offre aux heures suprêmes du jour, il se montrait plus expéditif et l'œuvre jaillissait, pour ainsi dire, d'une seule coulée sur la toile. C'était immédiat, prestigieux, splendide. »

Le Musée Mesdag renferme de nombreux spécimens de cet impressionnisme génial et on ne saurait bien comprendre Daubigny sans l'y avoir vu. Il est là primesautier, robuste, imposant, plein d'âme. On prend à l'y admirer infiniment de plaisir et de joie.

Au Musée Mesdag, se trouve *La Chaumière de ma Nourrice*, touchant souvenir accordé par l'artiste au toit campagnard qui abrita son enfance, œuvre toute baignée de mélancolie sereine. Cette mélancolie règne aussi dans d'émouvants *Crépuscules* et dans des *Nuits étoilées*, datées de 1874 et de 1875 ; mais, alors, elle est empreinte d'une tristesse qui est le reflet d'épreuves qu'à la fin de sa vie traversa le maître, frappé dans ses affections les plus chères. Et cela est poignant comme un chant douloureux exhalé à l'agonie d'un beau jour.

Devant ces preuves manifestes du grand talent de Daubigny, on ne peut s'empêcher de penser avec regret à tout ce que l'Amérique nous a déjà ravi de ce peintre. Que l'on y songe et que l'on y prenne garde ! Les temps viendront où Daubigny recevra enfin sa vraie place, une place égale à celle de Corot et de Rousseau, et cela non seulement de l'avis de tous, mais encore de par cette loi qui, pour le public, vaut mieux que tous les arguments de la critique, de par la loi des billets de banque.

ROBERT HÉNARD.



Musée Mesdag

LA CHAUMIÈRE DE MA NOURRICE



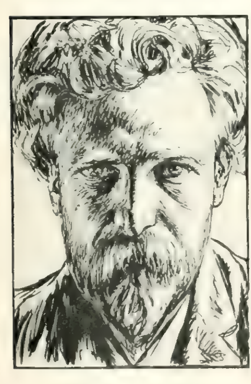
AVRIL

Gravure originale sur bois de P.-E. VIBERT *(inédite)*

LA SABLIÈRE (GRAVURE SUR BOIS EN CAMAÏEU)

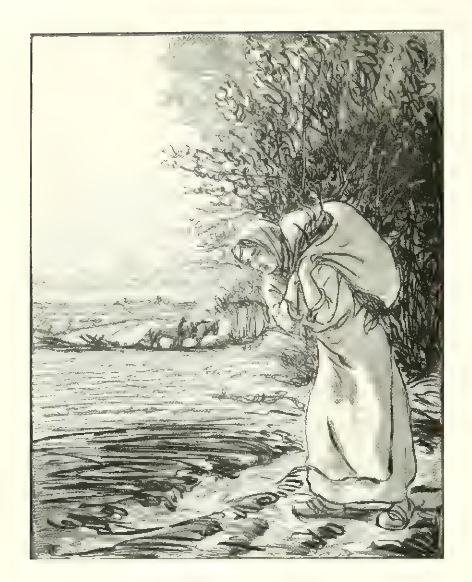
UN MAITRE GRAVEUR SUR BOIS

PIERRE-EUGÈNE VIBERT



PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME (GRAVURE SUR BOIS)

Il y a sept ans, comme nous parlions dans *l'Art et les Artistes* des gravures exposées aux salons du printemps, nous nous arrêtâmes aux envois de Pierre-Eugène Vibert, lequel, à la Société des Artistes Français, représentait seul, ou presque seul, la vraie tradition de la gravure sur bois. Et, pour montrer combien cet artiste était pénétré des principes de son art, nous ne sûmes mieux faire que de citer cette phrase topique, empruntée à des notes que venait justement de publier P.-E. Vibert dans un petit journal professionnel : « C'est à la contemplation des estampes du XVe siècle et du XVIe que l'esprit prend conscience pour toujours des qualités essentielles de la gravure sur bois : large et franche distribution des noirs et des blancs, harmonie des tons et des plans dans les camaïeux, tailles nerveusement expressives, et cet aspect frappé et indélébile qui est le plus particulier apanage de la typographie. »... On ne pouvait dire plus nettement ; et les lecteurs de cette revue n'ont pas besoin qu'on les assure que ces principes-là sont l'esprit de l'heureuse renaissance de la xylographie, et comme l'arbre de cette floraison d'*originalité* dont Bracquemond, il y a près de vingt ans, a salué en Lepère l'authentique annonciateur.



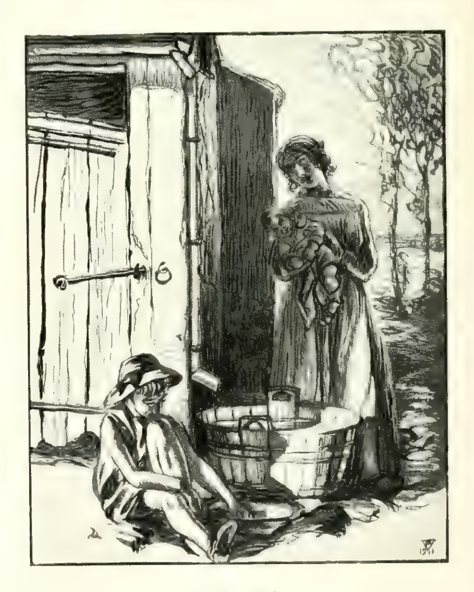
PAYSANNE AUX CHAMPS
GRAVURE SUR BOIS

C'est en 1897 que Pierre-Eugène Vibert fit voir (au salon de la Société Nationale) ses premiers bois originaux. Le débutant témoignait dès lors qu'il était conquis à la tradition des vieux maîtres. Maître à son tour, il faut le considérer aujourd'hui autant que le veulent ses mérites. Il figurait au Salon d'automne avec un choix d'ouvrages que l'on revoit en ce moment au Pavillon de Marsan et par où sa personnalité se manifeste en une évidence singulière. Producteur d'estampes ou illustrateur de beaux livres, Vibert apparaît désormais l'un des artistes qui ont le mieux accordé leur pensée et leur technique, ou, plutôt, le mieux subordonné celle-ci à celle-là.

Être le maître absolu et non point du tout l'esclave de la technique, voilà, en art, la condition capitale de l'individualité. Or, je veux, avant de regarder les travaux les plus marquants de P.-E. Vibert, montrer comment il lui a fallu lutter pour conquérir cette force d'indépendance où nous le voyons si décidément parvenu.

Avant de venir à Paris, Vibert avait étudié la gravure à Genève, sa ville natale. Un recueil de vieilles estampes, les *Quatre siècles de la gravure sur bois*, lui avait révélé assez tôt les vertus spécifiques de son art. Cependant, cet art était partout si bien avili qu'on ne le reconnaissait plus. Je me garderai de rappeler l'histoire de la gravure sur bois au XIXe siècle. Il est nécessaire seulement de noter que ce qui avait en France rendu la vie à la xylographie, un peu avant 1830, — cette substitution du buis au bois imaginée par l'anglais Berwick, — n'avait pas tardé à lui être funeste par les avantages qu'elle offrait à la virtuosité des praticiens. Ceux-ci eurent beau jeu à détourner la gravure sur bois de ses voies traditionnelles le jour qu'on leur imposa d'interpréter des ouvrages comme ceux de Gustave Doré, où la teinte était reine, où le trait ne jouait plus qu'un rôle de comparse. La gravure de traduction, si personnelle et si estimable quand elle reproduisait des dessins de Tony Johannot, de Gigoux, de Grandville, de Gavarni, de Daumier, de Raffet, de Charlet, dessins faits à sa mesure, adaptés à son esprit, cette gravure, dis-je, ce bois des beaux traducteurs du moyen âge et de la Renaissance, et des Japonais depuis près de trois siècles, fut bientôt soumis à tous les tours de force qui pussent le faire rivaliser avec la taille douce et lutter, combien vainement, avec les procédés mécaniques !...

Voici P.-E. Vibert à Paris. Il y est venu avec la foi des vrais artistes. Ayant pris conscience pour toujours, comme on l'a vu, des qualités essentielles de la gravure sur bois, il ne souhaite que de maintenir dans ses ouvrages la tradition des maîtres. En faveur de cette tradition, justement, des artistes ont commencé le bon combat contre

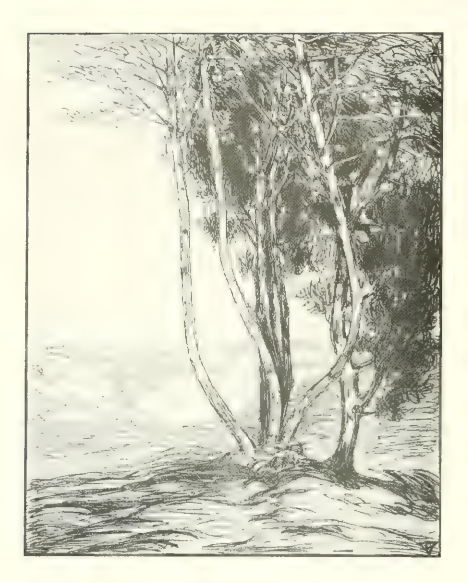


MATERNITÉ
(GRAVURE SUR BOIS EN CAMAÏEU)



ROUTE DE MONTFORT L'AMAURY
(DESSIN ORIGINAL REHAUSSÉ)

les fâcheux excès des virtuoses. Il veut participer à ce mouvement de réaction. Mais il faut vivre, avant tout ; et vivre, n'est-ce pas ? de son métier ! Hélas, il n'y avait à cette époque, pour un graveur sur bois, d'autre moyen de vivre que de se livrer à la gravure de traduction, et nous venons de dire où la substitution du buis au poirier avait mené la technique. Cette technique de toutes les habiletés voulait, pour les besoins de l'industrie, le plus d'esclaves possible. P.-E. Vibert se résigna à devenir l'un de ceux-ci. Habile bientôt autant que les plus habiles, lui aussi rivalisa avec la taille douce, lui aussi tourna le dos, pour ainsi dire, à l'idéal de son art. Toutefois, il n'acceptait jamais qu'un minimum de travaux, — ardemment soucieux d'économiser les heures, et de regagner dans le sens de la liberté ce qu'il pouvait avoir perdu à trop de servage. Le graveur original, l'artiste, sauvait ainsi ses droits à force de volonté, d'énergie et de courageuse vaillance. Réunir en soi, comme deux ennemis, deux idéals si opposés, l'un qui vous fait vivre et que l'on réprouve, l'autre pour qui l'on vit et que l'on glorifie dans son cœur, l'idéal du praticien virtuose et l'idéal des maîtres, - telle est l'étrange et douloureuse loi que s'était imposée Vibert ; et il n'y a pas bien longtemps qu'il en a secoué le joug. On peut imaginer les luttes des deux ennemis. Au reste, l'œuvre originale de Vibert montre si l'artiste s'est victorieusement défendu contre le praticien... Défense singulière, en vérité. Chaque étape de l'artiste marque un ressaisissement de lui-même. Vibert peut dire par quelle tâche, par quels longs efforts il lui fallait désapprendre cette habileté de métier excessive, ces raffinements de minutieux labeur, ces jeux et ces trucs indispensables aujourd'hui à l'ouvrier qui traduit, mais si contradictoires aux principes traditionnels, et si complètement incompatibles avec toute *originalité*... Que l'on pense aussi à cet artiste qui est *quelqu'un*, qui sait ce qu'il veut, et qui se condamne, une partie du temps, à reproduire des choses médiocres. Il a ses desseins personnels et son dessin à lui ; n'importe, il doit s'astreindre à répéter avec fidélité ceci et cela,



PAYSAGE
(GRAVURE SUR BOIS)

voire, par exemple, ces pauvres images de modes qu'on trouve aux catalogues des grands magasins ; il doit prêter *sa* main à ce dessin d'un autre, et quel dessin !

⁂

On ne s'étonne pas, quand on sait cela, de trouver une certaine violence — expressive, d'ailleurs — dans quelques ouvrages de P.-E. Vibert. Elle est la marque de la révolte. Elle nous fait sentir avec quelle passion l'artiste, après avoir buriné le buis d'une pointe savante et méticuleuse pour le compte d'autrui, après avoir, en dépit de lui-même, réalisé l'idéal de la gravure traductrice, à savoir du gris et du gris, — s'emparait du canif et se vengeait, pour ainsi dire, par des tailles nettes, larges, hardies.

Depuis que Pierre-Eugène Vibert n'a plus à se venger, on ne lui voit plus cette violence. La vigueur lui suffit. Il a maintenant, comme je le notais tout à l'heure, la pleine possession de son individualité.

⁂

On peut facilement mesurer le chemin que notre graveur a fait en dix ans, si l'on regarde l'une après l'autre deux estampes comme, par exemple, ces portraits : *Constantin Meunier*, daté de 1900 ou 1902, et *Rémy de Gourmont*, tout récent. Celui-ci montre toute la conquête de l'artiste. Le *Constantin Meunier* porte traces de cette violence qui est, comme j'ai dit, de la révolte. On y reconnaît une main batailleuse, un esprit qui veut se retrouver ; on y suit l'effort encore pénible pour aller du noir au blanc, cette lumière, en s'évadant des gris. C'est décidé et un peu confus tout ensemble ; plein d'accent, mais sans simplicité. Le *Rémy de Gourmont* témoigne d'un art supérieurement affranchi, équilibré à merveille. L'essentiel de la conquête correspond à l'esprit même de la gravure sur bois, qui est ce rapport harmonieux et simple entre les traits et les réserves, les noirs et les blancs, l'ombre et la lumière. Vibert, par une simplification progressive de ses moyens, a réussi à dégager du bois ces larges plans qui laissent au papier un si beau rôle. La part de la lumière, dans ce portrait de *Rémy de Gourmont*, est vraiment admirable ; et le clair-obscur est exprimé en un effet d'une justesse singulière, avec une franchise à la fois et une subtilité où s'avoue incontestablement la maîtrise. Et ce portrait, magistrale gravure, ne laisse pas de s'imposer comme portrait. Je veux dire qu'il nous donne de l'éminent écrivain, du critique indépendant et incisif, une de ces images où Baudelaire voyait la reconstruction parfaite d'un individu. Je ne pense point qu'il existe de



LES PINS
(DESSIN REHAUSSÉ)

CHIFFONNIÈRE (DESSIN AQUARELLÉ)

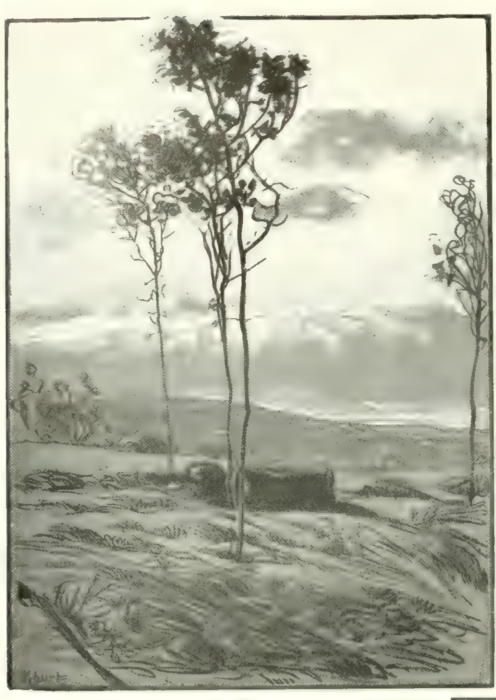
M. Rémy de Gourmont une ressemblance plus caractéristique. Et n'est-ce pas, en vérité, une figure *reconstruite*? Plus on la regarde, mieux on y admire la vigoureuse mise en valeur des plans, et ce dessin volontaire et souple par quoi sont définis si librement et si sûrement les traits dominants du modèle. Impossible de faire ressortir avec plus de relief, avec plus d'accent, la personnalité et la vie.

Parmi les derniers portraits de Vibert, en voici un autre, plus primesautier, et qui a quelque chose de la libre allure d'un croquis : celui d'Emile Verhæren. Là aussi, la physionomie est marquée en traits expressifs, là aussi la lumière joue franchement. Ce qu'il y a de vif, de spontané dans l'exécution de ce bois signifie encore maîtrise, et maîtrise selon la plus spirituelle tradition.



PORTRAIT DE M. [illegible]
(CROQUIS [illegible])

Ces deux portraits, comme d'autres aussi, — *Barrès, Henry de Régnier, Huysmans, Baudelaire, Verlaine, Fromentin*, — sont destinés au livre. Précisément, au Salon d'Automne, cette année, la section du livre nous faisait voir l'importante contribution de Vibert à ces éditions choisies où d'intelligents éditeurs ont su depuis peu rendre vie et prestige à la gravure sur bois. Non seulement Vibert a gravé des portraits pour les *Blés mouvants*, de Verhaeren, pour *Divertissements*, de Rémy de Gourmont, pour le *Jardin de Bérénice*, de Barrès, pour les *Contes de France et d'Italie*, d'Henry de



ARBRES FRÊLES
(GRAVURE SUR BOIS EN COULEURS)

Régnier, et pour *Là Bas*. Les *Fleurs du Mal*. *Sagesse*. *Dominique*. mais encore il a réalisé de la façon la plus directe l'ornementation typographique de ces ouvrages et donné à cette collection des « Maîtres du Livre », dont M. Ad. Van Bever dirige les destins, la particularité d'accent, sans quoi l'on ne saurait gagner l'esprit ni le cœur des vrais bibliophiles... J'ai sous les yeux quelques-uns de ces ornements inventés et gravés par P.-L. Vibert. Ils unissent en eux, d'un art savant et charmant, la valeur typographique et la valeur décorative. Leur netteté délicate et simple, leur équilibre, leur style vif, souple et rythmé, répondent à la tradition la plus heureuse.

D'autre part, Vibert a collaboré au livre d'une manière purement typographique en gravant dans le bois le texte même, ainsi qu'en garde témoignage cet album de dessins d'André Rouveyre, édité par le *Mercure de France*, et qui est suivi d'une méditation sur l'amour par Jean Moréas ; quelques-unes des dernières pages que l'auteur d'*Iphigénie* ait écrites.

Faut-il dire que ce texte est, de toute açon, personnel et classique, aussi lisible dans ses lettres que dans son esprit ?

Ce qui désigne Vibert comme l'un des collaborateurs les plus précieux de ces précieuses éditions, c'est, outre son talent, la sympathie excellente qu'il a toujours éprouvée pour les écrivains dignes de ce nom et les vrais poètes. Cette sympathie ne la sent-on pas dans ces portraits qu'il nous a donnés de quelques-uns ; n'y doit-on pas voir la meilleure intelligence de l'artiste, et son âme même ?...

* * *

Dans une clairière, trois bacchantes et deux faunes dansent une ronde. C'est, je crois, l'un des premiers camaïeux composés par Vibert. Un rideau d'arbres grêles se dessine, imprécis, au fond. Les traits du dessin sont partout, — dans les contours et dans les ombres, — habilement unis à la teinte grise. Et les réserves blanches du papier réalisent l'effet de lumière en taches plus ou moins divisées, placées avec justesse. Cet effet, qui va du sol aux figures, anime vivement un sujet peu original en



BORDS DE BIÈVRE (GRAVURE SUR BOIS)

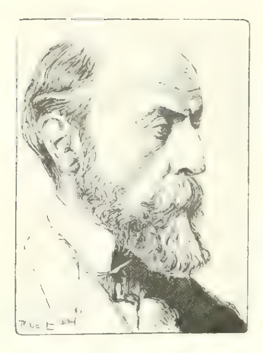
soi. On voit dans cette estampe l'artiste sensible à la nature, impressionniste à sa façon, mais encore impersonnel dans la conception. Vibert ne se connaît pas encore, il se cherche. Il se trouvera bientôt par l'observation du réel. Sous quelle influence s'égarait-il dans l'illustration mythologique? Influence littéraire, peut-être. On écoute souvent quelque poète avant de vouloir entendre la poésie naturelle que l'on porte en soi. Il y avait beaucoup de faunes et de bacchantes dans les poèmes d'il y a vingt ans, et Vibert fréquentait les cénacles.


PORTRAIT DE VERHAEREN (DESSIN ORIGINAL D'APRÈS NATURE)

Son imagination ne crée plus, depuis déjà longtemps, que selon la nature et l'humaine vérité. La poésie qu'il porte en lui est toute d'observation directe et de sentiment personnel. Un paysage beau ou triste, tel spectacle familier, quelque tableau offert par le labeur des humbles, la vue d'un être soumis à son sort, d'un arbre éprouvé par le ciel.


PORTRAIT DE M. RÉMY DE GOURMONT
(DESSIN ORIGINAL D'APRÈS NATURE)


PORTRAIT DE M. MAURICE BARRÈS
(DESSIN ORIGINAL D'APRÈS NATURE)



PORTRAIT DE FROMENTIN
(GRAVURE SUR BOIS)

voilà de quoi inspirer Vibert, artiste sensible, artiste pensif. Là aussi, c'est une sympathie qui agit sur l'âme et lui donne la clairvoyance.

Le camaïeu des *Faméliques* suffirait à nous dévoiler la sentimentalité sans détour de P.-E. Vibert. Ce vieil homme, ce vieux cheval, et, là-bas, ces arbres maigres, répondent, si l'on veut, au titre un peu forcé qui les désigne. Ce qui est évident, c'est la pensée toute sincère et si émue qui a dicté la composition et y a répandu tant d'impressionnante gravité.



PORTRAIT DE BAUDELAIRE
(GRAVURE SUR BOIS)

Un grand parti-pris de lumière caractérise le camaïeu du *Puits à pierres*, où Vibert a mis en relief un robuste cheval de trait sur lequel se concentre l'effet. Magistrale gravure, tableau où tout le sentiment tient à la vérité et à la justesse dans la composition et l'expression. Une planche comme celle-là donne à merveille la mesure d'un artiste. Le dessin n'est pas sacrifié à l'effet ; le contraste de soleil et d'ombre, défini largement, ne laisse rien perdre des plans ni des volumes. C'est un équilibre parfait. Techniquement, un bois incomparable.



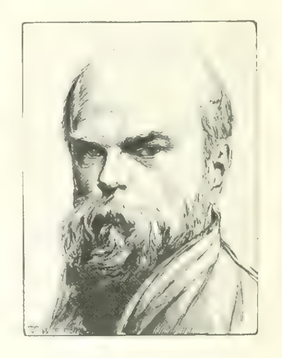
PORTRAIT DE STENDHAL
d'après le médaillon de David d'Angers
(GRAVURE SUR BOIS)

Les camaïeux que Vibert montre au pavillon de Marsan, la *Sablière*, *Maternité*, *Paysanne*, et cette page en noir, les *Chevaux de labour*, compteront dans son œuvre comme pages frappantes. Non seulement par la vigueur singulièrement libre du dessin, et par cette valeur picturale où s'affirme au vrai sens du mot un coloriste; non seulement par le caractère individuel de la composition; mais aussi par le caractère poétique. Jamais encore notre graveur n'avait montré une telle indépendance dans le métier; jamais le sentiment n'avait agi au cœur de l'artiste avec plus de force efficace.

PORTRAIT DE HUYSMANS
(GRAVURE SUR BOIS)

La retraite où il vit dans une campagne harmonieuse, parmi la plus charmante intimité familiale, lui a enfin donné le calme et la douceur propices aux méditations. Il s'écoute librement et à loisir. Et la nature lui parle. D'un ciel il a fait un poème radieux. D'humbles coins le conseillent, aussi bien que de grands horizons. L'Yvette et l'Yveline lui confient au jour le jour des secrets divers qu'il traduit en tableaux ou en vifs croquis. Un album, bientôt, offrira ces estampes, consacrera la réputation du beau graveur. On va le voir désormais produire sans contrainte, et se renouveler sans cesse par l'observation et la pensée.

A la très belle exposition du Pavillon de Marsan, où la gravure sur bois témoigne admirablement toute sa souplesse, tous ses moyens si divers, et son prestige singulier; où sont réunis, autour de l'incomparable Auguste Lepère, les artistes les plus originaux et les plus forts dans cet art refleurissant, — on est heureux de remarquer comme la personnalité de P. E. Vibert s'impose. Sa maîtrise de portraitiste y appa-



PORTRAIT DE PAUL VERLAINE
(GRAVURE SUR BOIS)



CHEVAUX DE LABOUR (GRAVURE SUR BOIS)

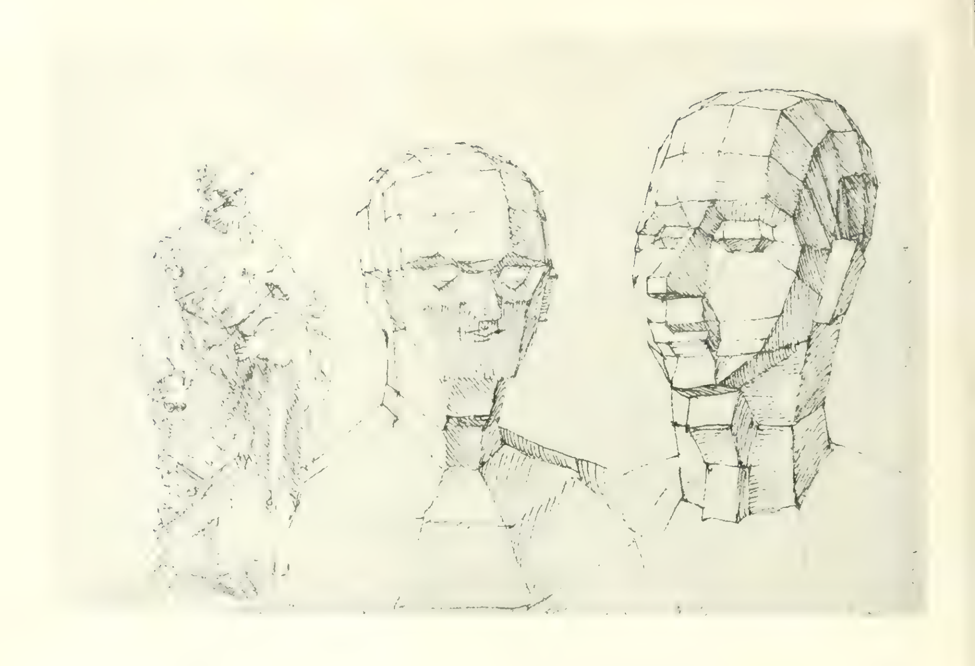
rait unique. Je ne vois personne qui soit en même temps si simple et si pénétrant, qui rende avec autant de sûreté dans le trait, avec une justesse pareille, le caractère et l'esprit.

On me montre, au moment d'achever cet article, un nouveau portrait que Vibert vient de finir de *Maurice Barrès* et qui va s'ajouter à l'illustration de notre texte, — illustration plus significative que tous éloges... C'est un portrait pris à la vie, un profil d'une vérité saisissante. L'auteur du *Jardin de Bérénice* et du *Secret de Tolède* existe là avec sa particularité physionomique et son intellectualité raffinée... Des images d'un tel accent, d'une si expressive intimité, sont comparables aux plus belles médailles. Souhaitons que P.-E. Vibert nous en donne beaucoup de cette qualité, c'est-à-dire souhaitons à ce maître portraitiste le plus d'occasions possible d'enrichir sa galerie de portraits ; souhaitons-le pour lui, pour nous, — et pour l'avenir : on est plus tranquille sur le sort d'une gravure sur bois que sur le sort d'une peinture.

ÉDOUARD SARRADIN.



PAYSANNE DE L'YVELINE (CROQUIS)



VARIÉTÉS

ALBERT DÜRER, CUBISTE

On n'invente jamais rien. Nos bons rapins de Montparnasse ou de Montmartre, qui étonnent si grandement certains mécènes fortement teintés de snobisme en leur faisant des mandolines qui ressemblent à des jeux de cartes, et des femmes en bleu qui ont de vagues apparences de bateaux-lavoirs, sont des retardataires. Il y a quatre siècles que l'on fait du cubisme, et que l'on sait ce qu'en vaut l'aune. Seulement, autrefois, on se servait du cubisme ; on ne l'offrait pas tout cru à l'amateur, au public bénévole ; on était cubiste dans l'atelier, chez soi, pour s'instruire ; et lorsque l'on produisait une œuvre véritable, on devenait « rondiste », si j'ose dire, rondiste comme les seins, comme le corps, comme les arbres, les plantes, comme tout ce qui vit enfin, puisqu'il n'y a que dans les traités de géométrie et dans les toiles de nos modernes fumistes, que les harengs saurs sont en losange, et les femmes en forme de hareng saur.

Car ainsi que le disait Ponchon :

> Veulent-ils peindre un trottin,
> Ils font poser un Bottin.

Tandis que l'inventeur du cubisme, qui aimait la précision en tout, cherchait dans un trottin de



son temps combien il entrait de Bottins, mais reconstruisait le trottin ensuite. Ce n'était pas, vous le voyez, un cubiste intégral : ce n'était qu'un cubiste timide. Disons qu'il manquait de génie, de personnalité, d'originalité, de force : ce demi-cubiste, en effet, n'était autre qu'Albert Dürer.

. . .

On nous parle souvent des admirables dessins de Dürer à l'Albertina de Vienne ; mais on parle peu du cahier d'esquisses de Dürer, conservé à la Königliche Bibliothek de Dresde (Ms. Dresd. R. 147^b), dont le docteur Robert Bruck a donné une excellente édition en 1905 (chez Heitz, à Strasbourg). C'est ce cahier qui renferme les principales œuvres cubistes de Dürer, dont on verra ici quelques spécimens.

Les cent-soixante feuillets du *Skizzenbuch* sont des années de maturité de Dürer ; on lit sur certaines pages les dates 1507, 1508, 1509, 1512, 1513, 1517 et 1519 : Dürer avait donc de trente-six à quarante-huit ans lorsqu'il se livra à ces recherches : dans son existence tout entière consacrée à l'étude et à la recherche, il était depuis longtemps sûr de son œil comme de sa main, mais il n'était pas satisfait ; il cherchait à dépasser l'individuel, à découvrir dans l'individuel ce qui est général, proprement humain — on dira plus tard *classique*. Il venait de peindre son portrait stylisé de Munich, il allait aboutir aux quatre apôtres si graves, si sublimes, qui sont aussi à la vieille Pinacothèque ; avec sa cervelle d'humaniste de la Renaissance, il s'efforçait de trouver les mesures du corps humain, les proportions de l'être, et ainsi d'arriver au style, au style accessible à tous. Dürer croit à une formule mathématique comme on



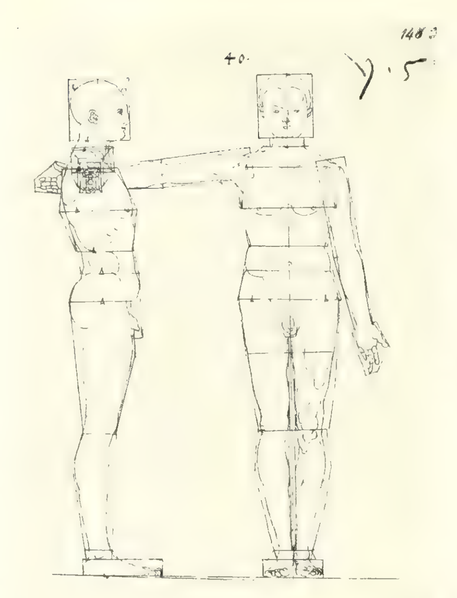


croyait à la pierre philosophale. Avec son ami Pirkheimer, il dépouille les écrits de Vitruve, et en les dépouillant, il se livre à des études sur le modèle et à des mensurations qu'il consigne dans son *Livre d'esquisses*. En 1525 il donnera son *Traité des mesures* : après sa mort on publiera ses *Quatre livres des proportions*, et l'on sait qu'il avait conçu, sous le titre de *Nourriture des apprentis-peintres* (*die Speis der Malerknaben*), le plan d'une sorte de vaste Encyclopédie de la peinture.

Admirable effort intellectuel ! Tout cela rappelle Léonard de Vinci ; c'est la même inquiétude technique et c'est presque aussi, d'un

autre côté, une inquiétude mystique semblable, qui donne la même profondeur d'accent aux œuvres des deux humanistes de la peinture.

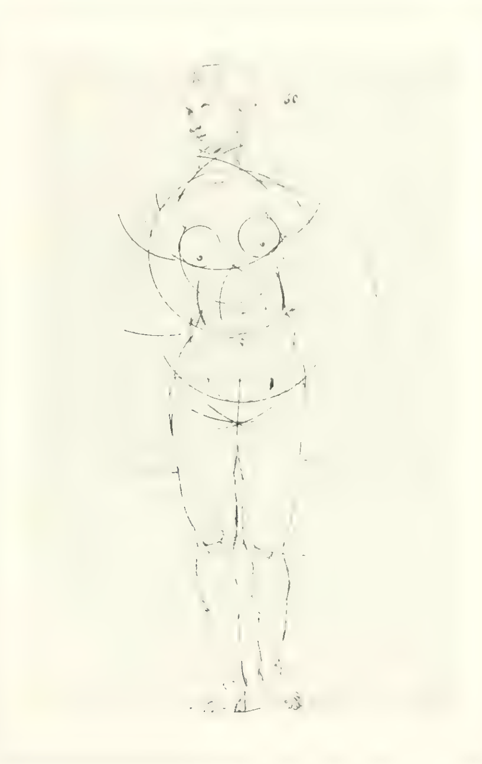
Chose curieuse, Vinci et Dürer ont le même goût pour la caricature : ils sentent tous deux qu'il faut peu de chose pour abîmer le nez de Cléopâtre et que la plus belle tête, avec un coup de pouce de la divinité placé de travers, devient monstrueuse. Il y a dans leurs recherches de ce côté-là un sens amer des proportions : ces deux amants de la beauté parfaite voient bien que l'individuel est souvent quelque chose de terrible, c'est une affaire d'angle frontal, de déplacement



en avant ou en arrière de tout le visage ou de l'une de ses parties, et Antinoüs n'est plus qu'un gnome ou une brute.

Ce qu'il y a de touchant dans ce cahier d'esquisses de Dürer, c'est qu'une esquisse d'un Saint-Pierre voisine avec des têtes que signerait un de nos modernes insensés, un croquis de Maximilien âgé ou une esquisse de scène de la Passion avec un homme nu, une Sainte Vierge à côté d'une étude de la grosse femme musclée qui lui a sans doute inspiré la planche sur cuivre de *la Grande Fortune*. Nous y découvrons bien des secrets de l'artiste, et d'abord qu'il habille ses personnages

après coup, comme David, ce qui explique l'air musclé des lansquenets du *Retable Paumgartner* ou la bonne santé de ses vierges. Nous comprenons aussi comment l'artiste fabriquera ce gros homme si curieux du *Martyre des dix mille Chrétiens sous le roi Sapor* du Musée Impérial de Vienne ; c'est simplement par un changement dans les proportions du corps humain ordinaire, et le problème résolu s'énonce ainsi : garder la largeur d'un corps en diminuant sa hauteur et en conservant tous les



autres rapports. Plus tard Rubens, avec son imagination prodigieuse, résoudra vingt fois ce problème, notamment dans ses *Jugements derniers*, d'une façon peut-être plus heureuse, en tous cas plus libre ; mais les épaississements de Dürer ont une vigueur et une sûreté incomparables.

Mais ce qui satisfera davantage les exposants du Salon d'automne, ce sont les pages où Dürer, avec la même audace dans la ligne droite qu'un Rodin dans les courbes jetées d'un trait, résume, simplifie le corps humain en quelques rectangles qui l'enferment tout entier. « Voilà notre ancêtre ! » diront ces messieurs, s'ils consentent à avoir des ancêtres. Et ils frémiront d'aise devant ces deux bustes taillés à coups de serpe par un sculpteur sur bois pressé, qui ont cependant quelque chose de vivant et de solide, et qui sont de Dürer.

Eh bien ! laissons-les se réclamer de Dürer : ils se réclament déjà de Ingres, qui est un déformateur comme eux, à ce qu'il paraît. Ils pourraient aussi se réclamer de Signorelli, de Michel-Ange, qui sont des déformateurs, eux aussi. Il est très facile de ramener ainsi, avec des mots, toutes les œuvres des grands génies à un de leurs éléments, qui à lui seul, n'est qu'absurdité et déraison. La discussion, sur ce terrain, ne peut être terminée que par un éclat de rire. C'est ce que nous avons fait à propos des *œuvres cubistes* du grand classique Albert Dürer.

LOUIS THOMAS.

UN MAISTRE SERRURIER A GENÈVE

AU COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE[1]

Dans mon dernier article, je marquais les influences françaises reçues par l'art décoratif, en Suisse, un peu à toutes les époques. Dussieux, dans son livre sur les artistes français à l'étranger, paru en 1855, a précisé, en quelques lignes exactes, ces influences. Et, comme il indique lui-même, de bonne grâce, qu'il a pris ses renseignements dans le volume d'un Genevois, J.-J. Rigaud, in-octavo paru à Genève en 1849 et intitulé *Des Beaux-Arts*, je n'ai aucune raison de dissimuler que les Genevois eux-mêmes — à cette époque, du moins — reconnaissaient ces influences, au point d'en paraître fiers. « Le calvinisme, écrit-il gravement, détruisit à Genève l'étude et le goût des beaux-arts, qui disparurent promptement devant des lois somptuaires très rigoureuses, destinées à maintenir la simplicité des mœurs républicaines, et devant un culte austère qui avait rompu avec toutes les traditions du catholicisme, si favorable aux arts du dessin. Cependant on trouve à Genève, pendant cette période de proscription des beaux-arts, deux artistes français qui y sont établis : au XVIe siècle, un architecte, Jean Patac, originaire de Montélimar, qui fut admis à la bourgeoisie, en récompense de ses travaux ; au XVIIe siècle, c'est un peintre, Frémier, que le Conseil chasse de Genève, le 2 mai 1625. Plusieurs expulsions de ce genre eurent lieu au XVIIe siècle. Jusqu'au XVIIIe siècle, les mœurs et la législation de la République contrarièrent également le développement des Beaux-Arts. » Mais, déjà à la fin du XVIIe siècle, les protestants chassés de France par la Révocation de l'édit de Nantes (1685) avaient apporté, dans cette ville soumise aux scrupules d'austérité de la Religion réformée, des goûts, des habiletés et des élégances de bons artisans. A partir de ce moment, il se forma peu à peu, lentement, car il fallait ménager les susceptibilités religieuses, un état d'esprit nouveau. « Dès le commencement du dix-huitième siècle, quelques Genevois comprirent que l'étude du dessin, dans une ville industrieuse comme Genève, était indispensable pour le développement et la prospérité des diverses fabriques. » En 1704, on propose donc la création d'une école de dessin linéaire ; mais les Conseils, poussés par le parti dévôt, s'opposèrent longtemps à sa création, et elle ne fut ouverte qu'en 1750. »

PIERRE GIGNOUX — ALBUM DE FERRONNERIE
(BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE) 1713

(1) Je remercie particulièrement M. Gardy, le directeur érudit de la Bibliothèque de Genève, qui nous a facilité la reproduction des planches de Gignoux.

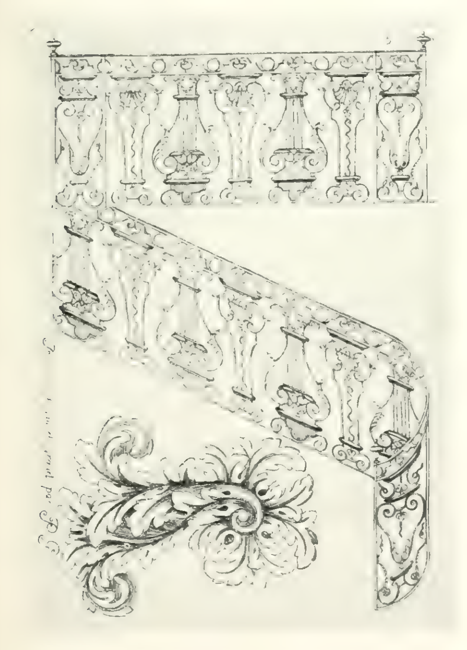
Le premier maître fut Pierre Soubeyran, né en 1709, fils d'un serrurier de Sauve, en Languedoc, qui s'était enfui à Genève pour éviter les *Dragonnades*. Et, depuis 1709 jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, tous les professeurs de cette école, étaient des élèves de l'ancienne académie de Paris, dont on peut voir les noms sur les registres conservés aujourd'hui à l'école des Beaux-Arts. En 1772, sur le conseil de M. de Saussure, on fonde, dans Genève, une société pour l'avancement des beaux-arts. C'est surtout à partir de ce moment qu'apparaissent, dans cette ville, quelques artistes, qui en partie descendent des protestants français établis à Genève, et qui presque tous ont étudié en France. Parmi ceux que Dussieux cite d'après J.-J. Rigaud, je remarque :

Liotard, élève de Massé et de Lemoine.

Pierre Soubeyran, qui a étudié la gravure à Paris.

Jean Dassier, graveur de monnaies, qui descend d'une famille lyonnaise établie à Genève au XVIe siècle, et s'est perfectionné à Paris, chez Roettiers.

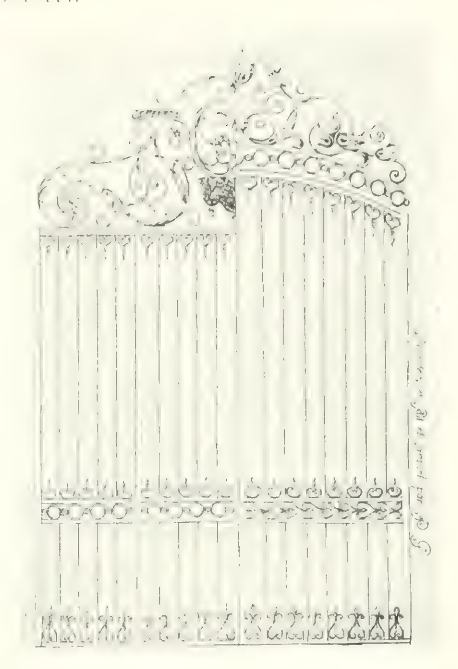
Jacob-Antoine Dassier, graveur en médailles,



PIERRE GIGNOUX — ALBUM DE FERRONNERIE

(BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE) 1713

Ce projet de rampe d'escalier dessiné et gravé en 1713 a été exécuté dans la maison de Saussure, à Genève



PIERRE GIGNOUX — ALBUM DE FERRONNERIE

(BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE) 1713

qui a étudié à Paris, auprès du célèbre orfèvre Thomas Germain.

Jean Jacquet, né en 1765, directeur de l'école de dessin d'ornement de 1799 à 1828, élève de Pajou, à Paris ; c'est à lui qu'on doit le Salon dit de Cartigny, qui est au musée de Genève, et dont j'ai parlé dans mon précédent article.

L'influence française s'est surtout manifestée dans l'architecture. Vennes, un Français, construisit de 1707 à 1712, à Genève, l'hôpital général, dont la façade est dans le style noble de Mansart, l'hôtel-de-ville, et fournit les plans du temple de la Fusterie, inauguré en 1715.

La maison Buisson fut édifiée, à la même époque, sur des plans envoyés de Paris ; l'architecture en parut si somptueuse que les anciens Genevois répétèrent « que le luxe était entré à Genève par la porte cochère de la maison Buisson ».

Abeille, autre Français, donne les plans de la belle maison Lullin. De Paris, vinrent les plans de la maison de campagne, construite à Malagny pour un M. Marcet.

Dans cette liste, il manque un autre nom français, dont l'œuvre important formera l'objet de cette chronique. J'ai vu, à la bibliothèque

publique de Genève, un album que je crois inédit, composé de douze planches in-folio, titre gravé compris. Le titre gravé, entouré d'un magnifique fleuron qui a la forme d'une enseigne de fer forgé, porte en son orthographe naïve : « *Divers ouvrages de serrurerie comme balcons, rampes d'escalier, consolle, porte de fer, desus de porte, scintre, portanseigne, le tout inrante; et fait et grave; par Pierre Gignoux père et fils Mestre Serrurier A Genève Et le tout finit en lannée mille sept cens treize et le presant livre se debite chez l'auteur à Genève.* » Je ne connais pas, pour ma part, d'autre exemplaire que celui de la Bibliothèque de Genève.



PIERRE GIGNOUX — ALBUM DE FERRONNERIE (BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE) 1713

La gravure en est médiocre, mais les modèles sont ordonnés avec beaucoup d'entente du métier particulier à la ferronnerie, il y a une liaison entre le dessin et l'exécution, on a l'impression que ces dessins sont faits pour être exécutés, et que l'artisan, en les composant, s'est rendu compte exactement des difficultés techniques. On est autorisé à rapprocher ces modèles des ouvrages de ferronnerie du XVIIIe siècle qui restent à Genève, et qui sont, à n'en pas douter, l'œuvre de Gignoux.

Je me suis complu à regarder ces planches. Le titre d'abord, avec ses beaux rinceaux pareils à des feuilles qui se recroquevillent devant la flamme. La feuille 2 offre une rampe d'escalier qui tourne et aboutit à la balustrade d'un perron, d'un dessin Louis XIV presque sévère. Dans la feuille 3, ordonnance un peu analogue, et une autre rampe, d'une simplicité qui fait penser au style Louis XIII. La rampe que l'on voit à la page 4, est composée de panneaux, qui contiennent chacun un pilastre qui va en s'élargissant à mesure qu'il s'élève. On reconnaît là un motif fréquemment employé dans les meubles du XVIe et du XVIIe siècle, en Suisse, par exemple dans les meubles du château de Zizers ; il paraît d'ailleurs que l'un de ces Gignoux, maniait également l'échoppe, assez médiocrement, il est vrai. Par contre, les séparations des panneaux sont médiocrement ingénieuses. Voici, à la planche 5, une rampe d'escalier charmante de grâce, de légèreté, d'une légèreté étonnante à cette époque ; avec ce motif des lyres, Gignoux apparaît, en 1713, comme un précurseur du style Louis XVI. Dans la planche 6, une rampe ouvragée et une rampe plus simple. De même dans les planches 7 et 8. A la feuille 9, des grilles de portes, un beau balcon ventru, dans le goût Louis XV, avec des rinceaux encadrant un médaillon d'initiales. A la feuille 10, deux belles grilles, dessinées par moitié. A la feuille 11, une balustrade, et un tympan de porte. Enfin, à la feuille 12, une magnifique enseigne, où Gignoux s'est surpassé, comme dans le titre : ce sont des rinceaux d'une orgueilleuse arabesque, qui se terminent en un Amour ailé, lequel tient d'une main un rameau, de l'autre une couronne suspendue à l'extrémité d'une corde, par l'intermédiaire d'une boucle. En même temps que je suis, dans leurs gravures, l'arabesque du génie français, je me souviens de leurs origines. Pierre, le père, vient d'Uzès; il a été reçu habitant de Genève le 27 février 1705; il meurt à Genève le 11 avril 1716, à l'âge de 70 ans. Son fils, Pierre, qui signe avec lui, est sans doute né en France, puisqu'il meurt à Genève le 4 juin 1753, à l'âge de 72 ans.

Un troisième Gignoux, fils et petit-fils des précédents, naît, celui-là, à Genève, le 24 janvier 1711, y meurt le 26 décembre 1792. Son aîné, Isaac, né à Genève le 18 octobre, y meurt le 20 janvier 1780, après avoir été reçu bourgeois, ainsi que tous ses fils, le 21 juin 1771 : les deux pères sont graveurs. Ainsi cette dynastie est l'exemple significatif de la manière dont les artisans venus de France, à Genève, y ont fait souche, et ont pu adapter complètement à ce nouveau milieu, en y répandant leurs goûts, leur science, leur métier.

Photog. G.-L. Arlaud, Genève. LÉANDRE VAILLAT.

LE MOIS ARTISTIQUE

Exposition d'Art contemporain. — Depuis longtemps nous n'avions été conviés à une aussi belle, à une aussi complète Exposition d'Art contemporain que celle dont l'Hôtel des Modes, 15, rue de la Ville l'Evêque, nous offrait dernièrement le régal. Vraie fête des yeux et de la pensée, combien elle reposait, cette exposition, des extravagances du dernier Salon d'Automne. On aurait dit la sélection d'un Salon, à la fois hardi et classique, et l'on ne saurait trop approuver un éclectisme aussi rare, grâce auquel nous pouvions voir une suite rationnelle à l'Exposition consacrée, en mai dernier, dans la même galerie, à l'*Impressionnisme*.

L'Exposition présente se composait en majeure partie des artistes du groupe libre qui, vers la fin du siècle dernier, travaillait loin des académies et, pour ainsi dire, en cachette, dans un atelier perdu de la rue Pigalle. J'ai nommé MM. Pierre Bonnard et Edouard Vuillard, Xavier Roussel et Maurice Denis, auxquels s'adjoignirent plus tard Jules Flandrin et Charles Guérin, après leurs beaux débuts à la Société nationale des Beaux-Arts, et Jean Puy, Henri-Charles Manguin et Albert André des Indépendants.

Le choix dans toutes les toiles de l'Exposition est vraiment chose embarrassante : il en est qu'on peut ne pas aimer ; il n'en est pas qui passe indifférente et dont les qualités ne fassent naître l'intérêt à défaut de l'admiration.

Il faudra donc se borner à parcourir les galeries de ce véritable petit musée et à ne s'arrêter que devant les toiles qui, pour une raison ou pour une autre, éveillent des sensations d'art subtiles et raffinées.

Voici, d'abord M. Odilon Redon qui, à l'instar de Courbet, de Manet, de Cézanne fut un véritable émancipateur, un maître éducateur attirant à lui les aspirations d'un art succédant à l'Impressionnisme. Ses quinze envois méritent, tous, d'être cités. Ce sont, pour la plus grande partie, des natures mortes et des fleurs, ces fleurs merveilleuses dans lesquelles il excelle et où se retrouve la manière émue d'un peintre très pur. *Fleurs*, *Fleurs dans un pot de grès*, *Coquelicots*, *Fleurs dans un vase vert*, *Femme dans les fleurs* et *Papillons* donnent la sensation de songes heureux qui auraient pris la forme de calices et l'on dirait que l'artiste les a peints avec leurs parfums tant la vérité va plus loin que la stricte apparence et devient évocatrice de l'âme même des fleurs. Il est dans le nombre, un *Pot de fleurs, fond rouge* — où des corolles couleur capucine s'épanouissent sur un fond de même couleur capucine, — qui constitue un véritable tour de force. Le *Portrait de Madame A. D.* est, incontestablement, un des meilleurs de l'Exposition et l'on ne saurait trop admirer le vaporeux de l'ombre répandu sur le visage de la liseuse et le clair-obscur de la robe jaune, en partie dans un demi-jour délicieusement délicat, en partie doucement éclairé d'une lumière plus délicate encore.

Admirables aussi les portraits de M. Edouard Vuillard. La qualité de la vision aiguë qui caractérise le peintre se retrouve entière dans le *Portrait de Mme Fontaine*, le *Portrait de René Blum* et le *Portrait de Théodore Duret* mis en valeur par le goût même du détail que l'artiste sait rendre vivant. Ainsi dans le *Portrait de M. Fontaine*, tous les objets qui font cadre à cette tête si pensive, prennent une saveur toute particulière. Cette lumière venant de gauche fait réellement vivre le coupe-papier tenu en main, les livres de la bibliothèque, le cendrier de la table de travail. Très curieux aussi *Le Goûter* où un charmant gosse, impassible et bien sage, s'en donne à cœur joie devant une table copieusement dressée : la nappe, le service traités avec minutie ajoutent à la vie de ce tableau de genre.

Sur le panneau consacré à M. Pierre Bonnard, *Le balcon bleu* et *Femmes au paon*, *Effet de glace* et *Bouquet d'automne* méritent, surtout, d'attirer l'attention par leur audacieuse sincérité.

Il est regrettable que M. Maurice Denis ne soit pas plus complètement représenté. Tel qu'il est, toutefois, son envoi fait, excellemment, ressortir son classicisme — avec une *Plage ensoleillée* du plus lumineux effet où dans un air chaud de rayons on voit haleter la nature — et son mysticisme avec *Madone-Jardin fleuri* d'une coloration si vive qu'elle évoque, en grand, une de ces merveilleuses enluminures flamandes ornant les missels du XVIe siècle.

Par contre, l'art très vrai de M. Xavier Roussel tient entièrement dans les vingt-sept toiles de son envoi. Sa *Danse du faune devant Bacchus*, fait un digne pendant à *Polyphème* et l'on ne se lasse point de regarder le deuxième plan — une rare merveille — de *Le Sacrifice*. La pureté de l'air, la fluidité de l'atmosphère, tout imprégnés des rayons attiques sont interprétés avec la justesse à ce point extrême du peintre qu'elle atteint à la poésie. D'un

sentiment analogue sont le *Printemps*, aussi délicat qu'un Corot, et l'*Enlèvement des filles de Leucippe* où certaines ramures jaunes se détachant sur un ciel bleu, poudré de soleil, offrent à la pensée une très douce émotion. C'est de l'excellent lyrisme en peinture. Si intéressants que soient le *Groupe d'arbres*, solidement plantés, et *Fleurs*, amoureusement choisies, on passe outre pour s'arrêter devant ce chef-d'œuvre — sans exagération aucune — qui a nom *Eurydice*. Ici, chaque brin d'herbe de l'immense pré, chaque atome de l'horizon respirent la vie : la plus riante des natures encadre le drame légendaire. Pendant que trois des compagnes d'Eurydice la suivent en dansant, l'épouse d'Orphée a aperçu la vipère qui doit causer sa mort. Le serpent rampe droit vers elle. Surprise, elle recule. Au milieu de la danse dont elles achèvent le pas, les trois jeunes filles semblent l'interroger. Combien le mythe est joliment et magistralement rendu. Et quelles taches gaies font sur le vert des champs et sur l'azur du ciel ces quatre tuniques blanche, rouge, jaune et bleue.

C'est du bel art aussi que nous offre M. Jules Flandrin dans les huit toiles qu'il expose. Si *Le Capitole (Rome)* évoque les ciels de ses paysages d'Italie, moins purs, peut-être, que ceux de ses paysages de France, *Les Amandiers (soleil levant)* constituent certainement une des pages principales de l'exposition. Cette route barrée par les ombres des amandiers, avec au fond ce ciel, éclaboussé de soleil, la qualité de l'herbe, la délicatesse des détails, donnent à cette toile un charme pénétrant. Ses deux envois de *Roses*, sont à la fois délicates et synthétiques et devant *Le petit Musicien*, on éprouve une joie provenant de la belle ordonnance et de la robuste sensibilité de la composition. Le mouvement gracieux de l'enfant est aisé et naturel, et sa robe mauve, se confondant presque avec l'ambiance, d'un vaporeux de très beau style.

Une fois de plus, M. Charles Guérin affirme la vigueur et la probité de sa palette avec son *Panneau décoratif* et *Composition*, d'un si puissant coloris, et avec *Tête* et *Le Bonnet bleu* d'une expression si caractéristique. On y retrouve toutes les qualités qui font de lui un des plus solides et des plus consciencieux peintres de l'art contemporain.

Les envois de M. Albert André sont tous les huit fort intéressants. *Petite baigneuse* est tout à fait charmant et l'intimité la plus exquise enveloppe *La Femme peignant (intérieur)*. On ne trouve rien à reprendre aux compositions du *Jardin* et du *Verger* et les *Cerises* et *Fruits sur une table de jardin* sont d'excellentes natures mortes. *Fruits, compotier et plateau sur une table* est de tout premier ordre.

Deux seuls tableaux sont signés de M. Georges Dufrenoy. Une vision personnelle se révèle dans *Le Palais municipal (Venise)*, et les *Palis jaunes* où de très beaux rouges s'allient à des jaunes puissants suffit, à lui seul, pour faire valoir ces surprenants contrastes de couleurs auxquels l'artiste nous a habitués. La manière fougueuse avec laquelle la toile est traitée fait songer à Monticelli.

D'une recherche curieuse sont l'*Annonciation* de M. Georges Desvallières où perce, toutefois, le parti pris d'une inspiration primitiviste et son *Saint-Sébastien* où se trahit l'influence mystique des quattrocentisti.

Avec *Le Châtaignier*, M. Pierre Laprade expose un joli sous-bois. Dans *Le Manteau rouge*, le fond est d'une extrême ténuité atmosphérique. A remarquer aussi *Le Colisée*, exécuté de large façon.

Les portraits de M. Théo Van Rysselberghe se recommandent par une vision très aiguë de la pensée du modèle. C'est de la psychologie picturale. Le *Portrait de Mme Rysselberghe*, le *Portrait de Mme Nocart* et le *Portrait de Mme Maus* sont d'une grande intensité de vie. A côté de ces fleurs animées et pensantes, l'artiste expose des *Anémones* et des *Soucis* où la réalité scrupuleuse n'exclut aucunement la vigueur de la peinture.

S'il est un peintre qui excelle à isoler, à cerner un objet, c'est M. Félix Vallotton. Sur les huit toiles qu'il présente, toutes d'un dessin très fort, les yeux sont attirés par *Vase et statuette*, près desquels se trouvent rangés des petits bouquins d'une vérité saisissante, et, surtout, par *Le Verre d'eau* avec, à côté, une branche de prunes qui est un morceau de maître.

M. Manzana-Pissarro occupe un grand panneau avec vingt toiles. Si magnifique que soit l'effet du *Coq Houdon* et du *Coq Faverolles*, des *Sultanes* et des *Femmes au pigeon*, on a quelque regret de voir que l'artiste ne profite pas de ses succès pour renouveler sa manière. Vouloir réduire la peinture à n'être qu'une sorte de complément de la matière décorative, n'est-ce pas diminuer l'intérêt essentiel de cet art? C'est là, encore une fois, moins une critique qu'un regret exprimé à propos d'un artiste capable d'évoquer les plus belles légendes asiatiques.

La place m'est limitée. Que de noms, pourtant, et que d'œuvres encore à citer : M. Maxime Maufra et son *Port de Sauzun (Belle-Isle)*, si solide, si bien construit, avec une mer si juste et un beau mouvement des vagues et de l'horizon nuageux ; M. Henry Moret, avec le *Port de Pen Harn*, d'une belle robustesse ; M. Sérusier, dont les *Filles du*

Palichtin rappellent un peu la manière de Gauguin; M. Louis Valtat qui, avec *Grand bouquet de fleurs*, *Paysage* et *La mer*, présente des visions, même des suggestions d'un coloris surprenant; M. Gustave Loiseau, dont les quatre toiles verveuses et rutilantes approchent, sans le copier, du genre de Pissarro; et le *Portrait de femme*, de M. E. Bernard; et *Femme en jupon*, de M. Delcourt; et *Toilette* et *Baigneuse*, de M. H. C. Manguin; et *La Musique*, de M. Georges d'Espagnat; et *Hambourg*, de M. A. Marquet; et *Le Peintre*, et *La Lecture*, de M. Jean Puy.

Moins importante que la peinture, la sculpture ne présente que quarante œuvres, mais vraiment de premier ordre.

Un bronze à cire perdue, de Falguière : *Le Cardinal Bonnechose*, d'une pensive impassibilité; cinq bronzes de Dalou, dont deux admirables *Fêtes de Paysans* et un *Silène* exubérant de force; cinq bronzes, également, de M. A.-E. Bourdelle, parmi lesquels une tête de *Beethoven*, douloureusement inspirée, et *Drame intime*, d'un pathétique d'autant plus poignant qu'il est tout intérieur; *La Femme à l'Arc* de si souple et si pure de ligne, et *Masque de femme*, d'un grand caractère, de M. Jules Desbois; *Sphinx moderne*, figure étrangement énigmatique, et l'*Etreinte*, groupe qui fait vaguement penser au *Baiser* de Rodin, de M. J. Bernard; un *Longhino*, de M. Fix-Masseau, tête de vieillard vraiment en proie à une terrible anxiété; une fort gracieuse *Tête d'Eros*, de M. Gaudissard; un *Nu avec voile*, d'une jolie délicatesse, de M. Dejean; une *Femme à la coupe*, d'une rare élégance et d'une exquise justesse de nu, montée sur un socle aux quatre coins duquel gambadent des amours, de Mlle Yvonne Serruys; un groupe *Deux Sœurs*, de M. Voulot, apparentées aux Tanagra de la bonne époque; une *Oie* dont on peut dire : c'est de la vie et de la synthèse, de M. F. Pompon; et de remarquables et nombreuses *céramiques*, de M. A. Méthey, et des *coupes* d'un très beau travail, de M. Husson.

Rarement exposition particulière a présenté un si haut intérêt. Toute l'évolution de l'art contemporain pouvait être envisagée ici, en quelque sorte, d'un coup d'œil, malgré et peut-être même à cause de l'absence des œuvres les moins caractéristiques. Les plus belles suffisent bien.

Exposition des tapisseries de Pierpont-Morgan (*Galeries Jacques Seligman, 1, rue de Talleyrand*). — Les merveilleuses collections de tapisseries de la Couronne d'Espagne et de la Couronne d'Autriche comptent, aujourd'hui, une admirable série rivale : celle des tapisseries gothiques de M. Pierpont-Morgan. Avant de les expédier en Amérique, leur propriétaire a tenu à les exposer à Paris, au profit de la Société des Amis du Louvre. Et, durant tout un mois, ce fut un défilé nombreux et ininterrompu devant les treize tentures, les unes plus admirables que les autres, composant la collection, mais dont *La Sainte Face apportée à Rome* peut être comparée hardiment aux tapisseries les plus célèbres des plus grands musées.

Exposition de peintures de Henri Déziré (*Galerie E. Druet, 20, rue Royale*). — Ce nous est une joie de relater ici le succès obtenu par le peintre auquel nous consacrions dernièrement une étude d'art. Nous avons eu, une fois de plus, l'occasion de nous arrêter devant *L'Age d'or*, d'une inspiration si sereine, devant *Retour de fête*, d'une si jolie fantaisie, devant, surtout, de nombreux portraits où s'affirme la maîtrise par le relief saisissant obtenu du seul jeu des valeurs.

Exposition Eugène Béjot (*Galeries Allard, 20, rue des Capucines*). — La vue des œuvres exposées du peintre-graveur dont l'art probe et sincère répugne à l'agrément facile ne fait que confirmer ce que M. Henri Bataille a dit de ce pur et très rigoureux artiste, dans la magistrale étude que « L'Art et les Artistes » publiait, en octobre dernier. Aussi est-ce avec un véritable plaisir que nous enregistrons sa promotion dans la Légion d'Honneur et que nous adressons, à ce sujet, nos félications les plus sincères à ce descripteur ému et attentif des bords de la Seine.

Adolphe Thalasso.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie Devambez, boulevard Malesherbes. — Exposition des Dandys.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Exposition Marcel Bain. — Huitième exposition de la Société Internationale d'aquarellistes.

Galerie Manzi et Joyant, 15, rue de la Ville-l'Evêque. — Deuxième exposition des Artistes graveurs originaux en noir et en couleurs.

Galerie Bernheim jeune, 15, rue Richepance. — Exposition Henri Rousseau. — Exposition A. [illegible] (peinture et poteries).

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition de peintures de G. Ribemont-Dessaignes. — Exposition de peintures de Othon Friesz.

Galeries Durand-Ruel, 16, rue Laffitte. — Exposition Maxime Maufra.

Galeries Arthur Tooth et Sons, 41, boulevard des Capucines. — Exposition des [illegible]

Galerie Mars Antony, place du Parvis, Reims. — Exposition des œuvres de [illegible]

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

A Hambourg et à Kœnigsberg, une exposition de l'art au cimetière donne à l'Allemagne du Nord l'enseignement que celle du Sud tire du « cimetière forestier » de Munich, une forêt convertie en cimetière, pour la plus grande caresse aux yeux de ceux qui pleurent et la plus grande paix de ceux qu'on pleure. — A Hanovre, l'architecte Peter Behrens érige, pour une exploitation monopole du caoutchouc, une fabrique géante de cette architecture géométrique, j'allais écrire de cette algèbre de pierre et de brique, dont il est l'inventeur. Après le four crématoire de Hagen (1906-1907), la Fabrique de « hautes tensions » de Berlin (1910), cette architecture titanique dans le rectiligne et le rationnel a fait ses preuves. Que resterait-il à en dire à Lamartine, qui appelait déjà Saint-Pierre de Rome le « Panthéon de la raison divinisée » ! — Hoeckendorf profite des habiles restaurations entreprises au chœur de son église par Friedrich Burghardt, de Dresde, pour établir une nouvelle garniture d'autel autour de ses anciennes figures de bois sculpté. — A Francfort, dans la *Festhalle* de la ville, exposition locale de portraits de personnages historiques et notoires. Ceux par Fritz Bœhle, Liebermann et Fritz Erler sont surtout admirés.

M. Reinold Max Eichler, le solide peintre de la glèbe et de la forêt, surtout printanières et automnales, aux environs de Munich ; le chantre un peu zolesque des rudes amours paysannes dans les orges blondes et dans les cabarets où l'on danse ; le symboliste vigoureux des panthéistes suggestions de la compagne giboyeuse et des lacs marécageux du sévère, de l'âpre plateau subalpestre, a été chargé de décorer la cage de l'escalier d'un nouveau bâtiment de Société d'assurance. La maquette exposée prouve qu'il s'en tirera de la même façon bien à lui, un peu grosse, mais puissante et saine, recourant plus à des réalités locales qu'à des allégories mythologiques, que dans sa décoration de l'entrée de la Galerie Tannhæuser au palais Arco. Le projet se joue dans les tonalités blondes et jaunes dont M. Eichler a appris le secret de M. Erler. Ses figures du commerce, de l'industrie, de Mercure, son plafond des Quatre Eléments n'auront rien à voir avec l'élégance et la sveltesse d'usage en pareil cas, mais sembleront nées des rencontres de la rue et de la glèbe. Le plafond permettra d'intéressantes comparaisons avec celui où M. Fritz Erler a traité le même sujet.

L'église catholique de Notre-Dame, à Hamm, en Westphalie, vient d'être modifiée de la façon la plus heureuse, surtout par l'architecte Jagielski, de Hanovre, dont le clocher très imposant donne la sensation d'une nouvelle bouture de l'art gothique en plein modernisme. M. Jagielski est, du reste, connu par d'autres travaux aussi réussis à Saint-Joseph de Hanovre, à Wilhelmshaven et à Kunthe.

L'exposition annuelle « sans jury » ne s'est ouverte à Munich qu'en octobre. Il fallait attendre pour la loger qu'on eut déménagé de leur serre les palmiers du jardin botanique, désormais reculé à Nymphenbourg, où il gagne du terrain et devient le digne pendant du fameux jardin zoologique. Sur l'art indépendant en Allemagne, on peut relire les généralités toujours actuelles de nos chroniques des deux précédentes années. Comme toujours, il serait possible de trouver à cette exposition de quoi faire une excellente salle. Et puis, c'est là qu'il faut aller voir désormais M. Feldbauer ou l'aquarelliste Max-Ed. Giese, un maître du genre, dont les flamboyants automnes sur des mares croupissantes rendent des points aux plus beaux feux d'artifice. Parmi les noms inconnus, Mlle Martha Haussmann, dont la vision délicate transfigure le motif le plus banal en une petite fête de lumière plaintive et d'accords évanescents. On dirait du Debussy, à propos de jardinets allemands plantés de tournesols, ou à propos d'une jeune fille en vert assise à la table de thé, devant une maison de Dachau. Un nu athlétique en plein air, avec indication d'une baignade dans le fond, de M. Fritz Gartz, serait l'excès de force opposé à cet excès de délicatesse. La burg de Gœssweinstein, de M. Carl Steiner, fait penser à du Albert Lamm moins systématique. Il faut encore citer, de M. B. Hollauss, un bord de Tegernsee ultra vert, d'exacte crudité bavaroise. M. K. Spilling poste dans un éclairage orange, derrière un grand rideau fendu sur la nuit étoilée, quelques jolis garçons, acteurs et musiciens, qui semblent inspirés du jeune danseur russe, Alexandre Sakharof, dont on commence à beaucoup parler en Allemagne. L'attelage de bœufs, dans une violâtre matinée d'automne, de M. L. Straszewsky, une pochade qui eut ravi Grigoresco, est probablement la meilleure étude de céans avec le tableau intitulé l'*Atmosphère du Lac*, de M. Fritz Scherer, une jolie impression brumeuse, toute unifiée dans un parti pris rose, argenté et si rare, que rompt, hélas ! et gâte un encombrant et vilain tronc d'arbre, à gauche.

William Ritter.

AUTRICHE-HONGRIE

Inutile de nous attarder aux démêlés de la ville de Vienne avec le *Hagenbund*, chassé sans merci de la halle où il s'était installé. Disons plutôt que la dernière exposition de cette importante et intelligente société avait été une sorte de récapitulation de son histoire. Sa spécialité a toujours été de résumer toutes les tendances. Aussi l'art slave y a-t-il toujours été prépondérant : Ulmann, Honsa, Obrowsky, Jaronek et Uprka y ont été présentés avec régularité au public viennois. De même les Polonais. A cette dernière exposition, du reste, le grand succès a été aux œuvres du sculpteur suédois Lindstroem. Il ressort de tout ceci que ces démêlés regrettables sont un épisode de plus de la querelle ridicule que l'Hôtel de Ville de Vienne cherche partout aux éléments slaves, lesquels forment, comme l'on sait, plus du quart de la population de la capitale.

Budapest se réjouit d'aménager les trois salles de sa Galerie où seront réunis les deux cents tableaux du legs comte Jean Pálffy. Paris a beaucoup connu cet original qui

y possédait plusieurs hôtels. Les morceaux les plus célèbres de sa collection sont un Titien (portrait du doge Trevisani), pièce d'autant plus importante pour l'est, que ce maître n'y était pas représenté, des Francia, un superbe Boltraffio, un Cranach, un Helst, un Hobbema, plusieurs Ruysdael, des Troyon, un Couture.

J'ai déjà eu l'occasion de parler, une fois en passant, de Joseph Taddeus Stammel, ce grand maître de la sculpture du bois, dont le couvent d'Admont conserve dans sa bibliothèque et ailleurs des ensembles d'un travail et d'un art miraculeux. Ce que Ligier Richier fut en son genre pour la Lorraine du XVI[e] siècle, il apparaît aujourd'hui que ce grand artiste, dont la vie abritée à l'ombre des cloîtres demeure tout à fait inconnue, le fut pour l'Autriche du XVIII[e] siècle. Le professeur Anton Mayr vient de lui consacrer un travail auquel l'éditeur Anton Schroll, qui ne demeure jamais en reste quand il s'agit d'art autrichien, a donné une parure illustrative magnifique. Désormais, il n'est plus permis d'ignorer les chefs-d'œuvre d'Admond, de Frauenberg sur l'Enns, de Saint-Martin près de Graz, de Winklern près Oberwoelz, des églises de Kallwang et de Wildalpen. On sait que l'auteur de ces statues de bois et de ces ensembles décoratifs, intermédiaires, pourrait-on dire, entre le mobilier et le monument ; qui participent tout au moins encore plus de celui-ci que de celui-là, est mort en 1765, et que les quarante dernières années de sa vie il les consacra entièrement à ses travaux d'Admont.

Comment est-il donc possible de ne rien savoir de cette vie ! C'est évidemment que ce grand artiste chrétien se considérait — et qu'on le considérait, hélas ! — comme un simple ouvrier dont l'œuvre n'avait pas plus d'importance que celle d'un frère cellerier ou jardinier. On frémit à la pensée qu'il n'en eût pas été autrement du vieux Bruckner s'il fût demeuré à Saint-Florian. Un hasard alors eût peut-être amené la découverte de sa musique bien plus tard, de la musique d'orgue exclusivement au lieu des neuf symphonies pompeuses et tendres.

Stammel et Bruckner, d'origine styrienne tous deux, de foi analogue, de la même imagination portée au sublime, et concevant de vastes ensembles, sont des génies consanguins animés de la même passion. A force de patience et de recherches M. Anton Mayr est du moins arrivé à établir la chronologie de l'œuvre de Stammel. Et c'est, pour cette œuvre une chance singulière d'être à peu près toute entière visible là où l'artiste l'a placée, [illegible] l'architecture et [illegible] s'en [illegible] retrouver [illegible] se disperser par pièces et morceaux [illegible] disparate des musées d'art décoratif où on la reléguerait, [illegible] le décor pour lequel elle a été conçue.

Stammel m'a fait penser [illegible] par sa *localisation* [illegible] goût du grandiose, [illegible] effrénée et simple qu'il fait penser à Bruckner. Or, chez le musicien comme chez le statuaire [illegible] Mais le statuaire est [illegible] peintre. Tiepolo et Bruckner [illegible] improvisateurs. On improvise mal en sculptant le bois, en créant en relief dans du bois des personnages grandeur nature. Les statues de Stammel sont [illegible] dessins dont le Prof. Anton Mayr [illegible] découvrir quelques-uns [illegible] grande beauté [illegible] encore bien davantage faut-il appuyer sur leur rôle dans le tout. En sorte que cet ensemble d'Admont [illegible] immédiatement malgré deux siècles d'intervalle dans l'histoire de l'art le souvenir d'un autre « complexe » (comme disent les Allemands) de statues, le plus formidable qui existe en Autriche, le tombeau de Maximilien à Innsbruck.

On n'a pas assez insisté sur ce goût [illegible] si typique des grands artistes d'Autriche dans tous les domaines. Il est en concordance à la fois avec la majesté impériale et avec le paysage. Le prince de Ligne appelait le Tyrol « le plus beau corridor du monde ». De tels corridors, ou bien les horizons de la vallée du Danube, ou bien les Dolomites commandent les proportions de la symphonie en *ut* majeur de Schubert, de la IX[e] de Beethoven, des VIII[e] de Bruckner et de Mahler ; comme ils ont commandé les architectures de Fischer d'Erlach, et de ses émules, celle de Saint-Charles Borromée, à Vienne, celle de Melk qui surprenait Napoléon, celles de Gœttweig et de Saint-Florian ; comme ils ont déterminé la statuaire de bronze du tombeau de Maximilien et celle de bois de la bibliothèque d'Admont.

WILLIAM RITTER.

ORIENT

CONSTANTINOPLE. — *L'Exposition Mufidé hanoum.* L'Exposition de la première femme peintre turque, dont j'ai annoncé la mort dans ma dernière chronique, a rencontré un succès d'autant plus grand que la vaillante artiste, sentant venir sa fin, avait demandé que les recettes de l'Exposition, qui se préparait en son honneur depuis un moment déjà, fussent toutes affectées à la souscription au profit de la Flotte. Les dernières volontés de la jeune fille avaient créé autour de cette manifestation artistique un courant de sympathie et une ambiance émue dont on ne pouvait se soustraire et le souvenir de l'artiste fauchée dans la fleur de l'âge s'imposait à l'esprit des visiteurs avec une intensité d'autant plus grande que la vue même des toiles en corroborait l'évocation.

On ne s'attendait guère à voir Mufidé hanoum commenter avec des couleurs une des plus jolies scènes de *La Vie de Bohème*. Était-ce l'amour des contrastes, ce même amour qui fait que les peintres d'Occident aspirent après des paysages ensoleillés, qui a fait choisir à la jeune femme vivant dans un pays de rayons, un site désolé, enfoui et triste à fendre l'âme ? Était-ce pressentiment d'une mort prématurée ?

Dans ce site, la neige tombe à gros flocons et Mimi, pâle, souffreteuse, transie, les traits déjà marqués par le mal qui ne pardonne pas, attend Rodolphe, appuyée contre un châtaignier. Elle attend, inquiète, anxieuse, le retour de l'ami. Quelle mélancolie dans ce grand tableau où l'artiste, semble-t-il, a mis toute son âme à exprimer l'esseulement, l'abandon et la douleur de Mimi ! C'est incontestablement une des meilleures toiles de l'Exposition, une de celles qui, mieux que des promesses, témoignent déjà d'une belle maîtrise.

[illegible]

dans l'or dilué des rayons. Au milieu des corbeilles fleuries du parc impérial, de ravissantes odalisques viennent en gerbes vivantes cueillir des parfums et moissonner des roses, cependant qu'une *halaïc* voluptueusement étendue sur un monceau de fleurs, le plaisir dans les yeux, le plaisir sur les lèvres, pince de la guitare et chante, sans doute, quelque *rubaï* persan sur la beauté des roses et la beauté de la femme.

La toile dénote une science peu commune du dessin et un goût, [illegible] très sûr, de l'ordonnance. Les effets d'ombre et de lumière sont traités avec un art parfait. La composition pèche peut-être par une trop grande exubérance de couleurs. C'en est une orgie. Elle attire invinciblement, elle fascine et l'on finit par se demander si cette exubérance ne fait pas la principale qualité de *la Fête champêtre à Yildiz*.

La place me fait défaut pour parler, comme il convient, les autres tableaux — et ils sont nombreux — de Mundehaneum : *Mosquées* et *Fontaines : vues du Bosphore* et de *la Corne d'or*, etc.

Je citerai, toutefois, *l'Esclave noire*, un type de superbe fellahine, très crânement campé, et deux portraits, celui de *Une jeune fille* rendant avec une justesse surprenante le sourire malicieux et le regard futé d'une amie, sans doute, et celui de Kadri bey, le père même de l'artiste dont l'admirable tête à barbe blanche a servi à souhait l'affectueuse inspiration de l'enfant.

J'oubliais de mentionner les *Chrysanthèmes*. Il y a là une admirable série de ces fleurs grandes et petites, aux tons idéalement nuancés. Dès qu'elle sut peindre, la pauvre grande artiste eut une prédilection pour cette fleur des morts. Pressentit-elle qu'elle ornerait sa tombe avant que son cœur n'eût cueilli les roses de l'amour ?

A. DE MIRO.

ECHOS DES ARTS

Fouilles et Découvertes.

Sait-on où se trouve la série des fameux panneaux sculptés que Voltaire admirait tant à l'abbaye Saint-Waast d'Arras ?

Un hasard les a fait découvrir à l'église Sainte-Élisabeth, rue du Temple, à Paris.

La merveilleuse suite de l'ancien et du nouveau testament de l'abbaye Saint-Waast, composée de cent bas-reliefs en bois de l'École flamande du XVe siècle, décore le pourtour du chœur de cette église.

Il y a de nombreuses années que la Ville de Paris avait acheté ces boiseries à M. Gosse de Gorre et les avait fait placer à Sainte-Élisabeth. Rarissimes les amateurs qui savaient où les admirer.

Leur présence vient d'être signalée par un de nos grands journaux.

Dons et achats.

Voici la liste officielle des œuvres d'art acquises et commandées dernièrement par l'État :

Parmi les peintures appartenant à la première catégorie (réquisitions), on relève la *Vieille femme priant*, de David-Nillet; un *Paysage de montagne*, de l'aquarelliste Jeanès; la *Douleur au pays de la mer*, de Cottet; le *Château des papes*, de Paul Signac; la *Neige au couchant*, de Lebourg; la *Route de Chalans*, de Lepère; un *Nu*, de Biloul; l'*Accident*, d'Adler, le *Bac*, de Boggio; les *Petites maisons au bord de l'eau*, de Raffaëlli; le *Portrait de Bonnat*, d'Etcheverry; un *Portrait de jeune homme*, de Mlle de Boznanska; la *Plage de Villers*, de Guillemet; le *Marchand de fruits à Madura*, de Besnard; parmi les sculptures et l'art décoratif, on remarque le *Nicolas Robin et sa femme*, plâtre de Bouchard; le *Buste de Monet*, bronze de Paulin; le *Combat des boucs*, de Louis de Monard, bronze fondu par A.-A. Hébrard; des céramiques de Methey, Simmen, Dammouze; des bibelots de Clément Mère et Lalique.

Au nombre des principales commandes de l'État, citons le *Monument à J.-J. Rousseau*, de Bartholomé, le monument commémoratif de la *Réunion de la Bretagne à la France*, de Jean Boucher; le monument à la *Convention*, de Sicard, le monument à Michel Servet, de Joseph Bernard.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaia).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliofilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

GALERIE DEVAMBEZ, 43, boulevard Malesherbes. — Du 25 novembre au 15 décembre inclusivement, XIIe Exposition de la Société des Peintres-Graveurs Français.

L'Art des Jardins. — Concours de projets dessinés ou modelés, au Musée des Arts décoratifs, en décembre [illegible]; 2° Concours d'objets réalisés en matières diverses, à Bagatelle, en mai 1913. Pour renseignements, s'adresser à M. [illegible] Deshairs, au Musée des Arts décoratifs.

Salon de l'École Française. — En janvier et février [illegible], Grand Palais des Champs-Élysées. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Paul de Plument, 24 *bis*, rue Bois-le-Vent.

Salon d'Hiver. — En janvier 1913, au Grand Palais des Champs-Élysées. S'adresser pour tous renseignements à M. Serendat de Belzim, président, 97, rue de Rome, à Paris.

Galerie La Boétie. — Exposition d'eaux-fortes (noir et couleurs), du 1er au 15 décembre. Pour tous renseignements, s'adresser à « *L'Eau-Forte* », [illegible], rue Blanche.

Musée Galliera. — Exposition générale d'art appliqué en décembre prochain.

DÉPARTEMENTS

Bourges. — Exposition triennale d'art et d'art décoratif, organisée par l'Association amicale des anciens élèves de l'école des arts appliqués à l'industrie, en mars 1913. Renseignements au siège social, Hôtel Lallement, à Bourges.

ÉTRANGER

Gand. — Exposition [illegible]. Pour [illegible] Beaux-Arts, s'adresser à M. [illegible] de la Société Royale d'Encouragement aux Arts, à Gand [illegible], rue des Baguettes.

Stuttgart. — [illegible] exposition d'art allemand [illegible] section [illegible] de [illegible] octobre [illegible].

Munich. — XI° Exposition internationale [illegible] au Palais de Cristal.

Sophia (Bulgarie). — Concours internationaux [illegible] pour la construction d'un Palais [illegible]. Prix [illegible] 2.500 et 1.250 francs [illegible] pour la construction d'un Palais Royal, à Sophia. Primes de [illegible] 4.500 et 2.500 francs.

Washington. — Concours [illegible] exposition des peintres américains contemporains, en décembre.

[illegible]. — Exposition [illegible] du [illegible] décembre [illegible] janvier [illegible].

Vienne. — Exposition de la Sécession, au printemps 1913.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ART

Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum, publiés par Victor Goloubew, avec introduction et texte descriptif. (Librairie Nationale d'art et d'histoire. G. van Oest et Cie, Bruxelles, 16, place du Marché, et Paris, 5, rue Dante.)

Pour l'étude de la peinture du Quattrocento, les dessins de Jacopo Bellini sont d'un intérêt primordial, non seulement parce qu'ils représentent un journal des recherches du maître, mais aussi parce qu'ils servent à nous éclairer sur les rapports des Écoles de Venise, de Padoue et de Florence. Les éditeurs ont entrepris d'offrir aux savants et aux amateurs d'art un fac-similé rigoureusement fidèle des fameux recueils de Paris et de Londres. Dessins à la pointe d'argent, dessins rehaussés à la plume, dessins au pinceau, etc., se trouvent scrupuleusement reproduits dans leur identité de ton et sur les fonds diversement colorés des originaux. Chaque planche est accompagnée d'un texte descriptif et d'annotations bibliographiques. Une étude sur la vie et l'œuvre de Jacopo Bellini sert d'introduction.

L'ouvrage comprend 2 volumes grand in-4°, avec environ 300 planches fac-similé des dessins du Louvre et du British Museum. L'étude introductive est accompagnée d'un certain nombre de reproductions d'après les tableaux et les dessins de Bellini conservés dans les différents musées et collections.

Le papier a été spécialement cuvé pour l'édition, dans les manufactures royales de Heelsum (Hollande), et filigrané : Jacopo Bellini.

Cet ouvrage est publié en deux éditions : *édition française*, tirée à [illegible] exemplaires numérotés à la main ; *édition allemande*, tirée à 250 exemplaires numérotés à la main, au prix de 150 francs l'ouvrage complet.

Les exemplaires seront fournis soit reliés dans un cartonnage anglais, dos en parchemin, soit, [illegible] en portefeuille, texte et planches libres.

Édition de grand luxe. Il a été tiré de l'édition française 15 exemplaires de grand luxe, numérotés, et de l'édition allemande [illegible] exemplaires de grand luxe numérotés, en portefeuille, avec texte et planches imprimés sur papier Impérial du Japon.

Prix de l'exemplaire nominatif : *édition française*, 250 francs ; édition allemande, 250 marks.

L'Inspiration Chrétienne du Peintre Gustave Moreau, par l'Abbé Loisel. Édition ornée de 15 gravures. Prix : 3 fr. 50. (Chez Bloud et Cie, éditeurs, 7, place Saint-Sulpice, Paris.)

Le grand peintre Gustave Moreau a laissé un ensemble considérable de tableaux, d'esquisses, d'aquarelles et de dessins très achevés. N'ayant jamais favorisé de son vivant aucune interview, des écrivains comme Ary Renan et Édouard Schuré purent interroger sans obstacle, après sa mort, l'œuvre entier du peintre.

Mais l'un et l'autre, pour des motifs différents, laissèrent presque complètement dans l'ombre la part nombreuse de ses œuvres tirées des sujets bibliques ou évangéliques.

Grâce au concours [illegible] de l'administration du Musée Gustave Moreau, [illegible] qui lui a été procurée par la Société Saint-Jean, l'auteur a pu mener à bonne fin [illegible] *l'Inspiration Chrétienne du Peintre Gustave Moreau*.



Paul Guignebault — Dessin pour *Pierre Pons*

Histoire de Pierre Pons, pantin de feutre, par Francis de Miomandre. Un volume relié grand in-8, orné de 250 illustrations, dont 70 en couleurs, sous couverture en couleurs par M. Paul Guignebault (librairie Arthème Fayard, 18 et 20, rue du Saint-Gothard, Paris. Prix : 3 fr. 50).

M. Francis de Miomandre, notre distingué collaborateur, qui obtint le prix Goncourt, en 1908, pour son livre *Écrit sur de l'Eau*, et ne cessa depuis de nous donner des critiques pénétrantes, des romans subtils et des dialogues étincelants, tente aujourd'hui un effort tout nouveau. Il fait un livre pour les enfants. Les grandes personnes y retrouveront ses qualités habituelles de grâce, de satire et de style, et nul doute qu'elles prennent un grand plaisir à cette lecture ; mais les enfants ne seront nullement dépaysés, au contraire. Car M. de Miomandre s'est mis à leur portée, de la façon la plus ingénue, tout simplement en leur racontant l'histoire d'un pantin de feutre.

Tous voudront lire ces aventures si dramatiques : ils verront comment Pierre Pons, après une nuit passée dans un bazar, au milieu de mille jouets animés, est offert à un gentil petit garçon qui l'installe parmi ses pantins et l'en fait roi, comment il gouverne son petit peuple de feutre et de bois, comment il devient amoureux d'une belle poupée japonaise, tout à fait indifférente à sa passion, puisqu'elle est fiancée à un vicomte de son pays qui fait la guerre là-bas, comment il tombe malade de désespoir, comment il est enlevé ensuite par un méchant garnement qui lui fait subir cent outrages et cent tortures et le jette derrière une malle, comment il lutte, toute une nuit, contre trois rats et finit par les tuer à coups de poing, comment enfin, délivré et revenu dans ses états, il épouse la belle poupée qui a compris ce que valait ce cœur exquis, et les fêtes qui s'ensuivirent.

Mais ce qui est le plus amusant dans ce livre et qui échappe justement à l'analyse, c'est le charme, l'abondante et délicate invention des détails, la fantaisie de tous ces petits personnages, si vivants que parfois on oublie qu'ils sont faits, en effet, de feutre et de bois. Il y a là une galerie de portraits inoubliables : l'ami Fritz, le chambellan à balancier, savant, pompeux et correct ; Bougrelas, l'échanson hongrois, dont les bras sont en mie de pain ; Zemgano, le clown vermillon plein de fantaisie, Bébé-la-Lune, un lutin en porcelaine, Joe Jeannette et Sam Mac-Vea, les lutteurs en carton, farouches et inséparables, et le mystérieux Oiseau-de-bois-qui-plane, bête un peu prétentieuse et qui s'obstine à ne jamais rien dire.

Quant aux illustrations de M. Paul Guignebault, elles sont une merveille d'ingéniosité et de délicatesse. Je ne crois pas qu'il soit possible de présenter avec plus d'esprit, plus de variété tous ces petits personnages à qui il arrive des aventures comme à des hommes vrais. Les dessins, plus abondants encore que le texte, suivent le récit pas à pas, le commentant sans cesse, et d'une façon si drôle, si preste ! Les pages en couleurs sont d'une vivacité, d'une subtilité charmantes.



Paul Guignebault — Dessin pour *Pierre Pons*

L'artiste s'est plu à rendre le côté roide, automatique, falot qui donne aux pantins leur air spécial, parfois si impressionnant. Il a su combiner à merveille cette roideur avec les mouvements, les plus complexes, nécessités par l'action. Et le contraste est follement comique entre ce qu'ils font et la manière ingénue, gauche et touchante dont ils le font.

Nous sommes persuadés que ce livre, le premier d'une série que M. de Miomandre projette sur des sujets analogues, trouvera auprès de tous, parents et enfants, un grand succès.

Après avoir vu comment cet étonnant Pierre Pons débute dans la vie, tout le monde voudra savoir la suite de ses aventures.

A. D.



Musée Alexandre III

SAINT BORIS ET SAINT GLÈBE (ICÔNE RUSSE DE LA MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE)

LA PEINTURE RUSSE

PAR

STÉPHANE JAREMITCH

L'IMMENSE et solitaire étendue de l'empire russe, peuplé d'éléments disparates, reçut un lien général par l'avènement du christianisme, ce qui coïncide presque avec l'introduction de l'art dans l'ancienne Russie. Le culte religieux s'en empara et en fit sa propriété exclusive pendant plusieurs siècles, ce qui n'empêcha pas que l'art, dès son introduction en Russie, se partagea en deux rameaux bien différents comme tendances. Le premier pousse vigoureusement dans le midi, l'autre au nord du pays, mais tous les deux tiennent, par leurs racines mêmes, à l'art byzantin.

La tendance caractéristique de l'art méridional est la recherche relative du réalisme. La ville de Kieff fut le centre de cette école. Dans ces premiers essais, on peut remarquer le sentiment de la vie réelle, non libéré encore de la technique byzantine. Nous sommes frappés par cette particularité en voyant, à Kieff, les fresques du monastère de Saint-Cyrille d'Alexandrie, fresques de la moitié du XIIe siècle.

La prédominance politique du duché de Kieff sur les autres provinces de la Russie n'a pas duré longtemps et, par conséquent, l'influence



Cl. Moreau — *Musée de l'Acad. Imp. des Beaux-Arts St-Pétersbourg*

IVAN NIKITINE

PIERRE LE GRAND SUR SON LIT DE MORT

esthétique du midi s'affaiblit dès le commencement. Vers la moitié du XIIIe siècle, on remarque déjà son déclin, mais dans ce court intervalle, les traces de l'influence de cette école apparaissent bien visibles dans les fresques des églises de Novgorod, Pskov, Souzdal et autres villes du nord.

A l'époque où le centre politique se porte vers Moscou, il naît une autre école reflétant en elle l'âme du Nord. Ce fut un art sévère dont le but était d'assujettir la vie à des problèmes décoratifs. La figure humaine était traitée par l'artiste comme sujet d'ornementation. Toute allusion à la vie fut abolie. Nous sommes frappés de cette particularité en observant les rares portraits de l'époque moscovite. Le peintre André Roubleff (XIIe siècle) inaugure ce mouvement, où l'ascétisme apparaît sous sa forme la plus austère. L'influence de cet artiste prédomina longtemps ; il exerça même une autorité incontestable sur son époque. Jusqu'à la moitié du XVIIe siècle, l'art russe fut au service de l'église. Le règne d'Alexis Michaïlovitch (1645-1675) inaugura la séparation de l'art religieux de l'art profane. A la cour, on désirait avoir des portraitistes. Des artistes étrangers arrivèrent et, quoique médiocres, réussirent à inculquer à l'aristocratie le goût du portrait.

C'est à cette époque que le duché de Kieff fut annexé au royaume de Moscou. Kieff, pendant trois siècles, était resté sous la domination des princes lithuaniens et des rois polonais.

Dès le commencement du XVIIe siècle, l'école de Kieff, soumise à l'influence polonaise, avait subi de grands changements. L'art occidental domina l'influence byzantine et on y découvre une tendance originale et très nette vers le symbolisme, gardant toutefois son ancien goût du réalisme.

Grâce à l'unité de religion, les artistes méridionaux eurent accès libre dans le royaume moscovite et y révolutionnèrent bientôt le goût artistique. Ainsi, la réforme d'art précéda la réforme politique et, pour ainsi dire, prépara la voie à Pierre le Grand. Il en élargit les cadres en laissant entrer dans son empire les maîtres étrangers. Ce grand réformateur fut aussi un amoureux de l'art. Il désirait vivement avoir autour de lui des artistes russes ayant étudié à l'étranger. Parmi ses pensionnaires, deux se distinguèrent particulièrement : Matvieïeff et Ivan Nikitine. Ils ne laissèrent cependant aucune trace de leur influence.

En réalité, l'enthousiasme pour l'art naquit seulement à l'avènement au trône d'Elisabeth.



Musée Alexandre III

LEVITZKY — CATHERINE II



LEVITZKY PORTRAIT DE L'ARCHITECTE KOKORINOFF

C'est de cette époque que date l'influence de l'art français sur l'art russe. De brillants maîtres étrangers travaillaient à la cour d'Elisabeth, tels que Toqué, de Veilly, Notari, Torelli.

Le luxe, la magnificence et le goût des constructions grandioses prennent d'immenses proportions.

En général, la société de l'époque se fait remarquer par un goût recherché et une imagination très vive, car les formes décoratives dans l'art apparaissent déjà merveilleuses et rares.

L'impératrice Elisabeth avait une sympathie marquée pour les méridionaux et, par suite, l'affluence de ceux qui venaient de l'Ukraine augmenta considérablement. Arrivant d'un milieu plus artistique et cultivé, certains d'entre eux se distinguèrent bientôt comme peintres de talent et occupèrent une place d'honneur dans les annales de l'art russe.

L'un des plus doués comme portraitiste, Levitzky (1735-1822), vécut dans l'atmosphère brillante et animée de l'époque d'Elisabeth. Né en Ukraine d'un prêtre orthodoxe, grand amateur d'art et graveur adroit, Levitzky se développa dans un milieu artistique et fit ses études à l'académie théologique de Kieff, cette Sorbonne russe.

Tout jeune encore, Levitzky entre comme élève chez Antropoff (1716-1795) qui, par ordre de l'impératrice Elisabeth, vint à Kieff pour y décorer l'église de Saint-André. C'était un peintre médiocre exécutant des portraits et des icônes ; son plus



Ph. Moreau. *App. à M. Weiner, à St Pétersbourg*

BOROVIKOFSKI — Mlle SKOBEÏEW

grand mérite fut d'avoir deviné le talent de Levitzky. Ayant terminé ses travaux, il emmène avec lui son élève à Pétersbourg. Levitzky y développe rapidement ses facultés artistiques, tout en profitant, en même temps, des conseils de Lagrenée et de Veneziani, perspectiviste savant. Il sait garder pourtant sa propre individualité. Dans ses portraits, l'âme de l'époque se reflète comme dans un miroir. Les portraits qu'il fit des jeunes élèves du couvent Smolny sont pleins de vie et de grâce. Selon le désir de l'impératrice Catherine II, on les voit représentées en costumes de théâtre.

C'étaient les meilleures élèves de ce pensionnat de demoiselles nobles, fondé par Catherine qui parfois, pareilles aux jeunes filles de Saint-Cyr, jouaient la comédie devant elle.

Levitzky a produit beaucoup. Il laissa toute une collection de portraits d'hommes remarquables de son époque. La facture en est fine et digne d'un maître. Il atteint souvent la force et l'esprit d'un Largillière et aucun de ses contemporains ne peut être son émule.

Th. Rokotoff (1738-1812) fut un imitateur froid et sec de Riotori. Entre lui et Levitzky la différence est aussi grande qu'entre Lagneau et Clouet.

Borovikofski est encore un originaire de l'Ukraine (1758-1825). Sa jeunesse se passa dans son pays natal, où il se préparait à la carrière militaire. Dans ses moments perdus il s'occupait de peinture. C'est alors qu'il fit deux tableaux allégoriques, que la noblesse du pays offrit à Catherine II, lors de son voyage en Crimée. Ses œuvres plurent à l'impératrice, ce qui fut la cause de l'abandon des projets militaires de Borovikofski. Il vint à Pétersbourg et s'adonna complètement à l'art. Ayant trouvé là-bas Levitzky en pleine activité, il se laisse guider par lui. Ses qualités brillantes de portraitiste apparurent bientôt et, s'il ne surpasse pas son maître, il l'égale souvent. Ses œuvres ne sont pas toutes de même valeur, mais beaucoup d'entre elles sont pleines de vie intense. On voit revivre en les contemplant tous ces gens de la haute société de l'époque de Catherine II, ainsi que de Paul Ier et d'Alexandre.

Autour de ces deux peintres une école de portraitistes se groupa. Nous n'en connaissons qu'un petit nombre et il nous faut souvent juger ces artistes d'après les deux ou trois œuvres qu'ils nous laissèrent.

Les conditions atroces dans lesquelles vivaient alors les artistes russes en sont peut-être la cause. Beaucoup d'entre eux, sortis du peuple, menaient une existence pitoyable.

Nous pouvons citer comme exemple Chébanoff, peintre de talent qui fut serf du prince Potemkine.



Coll. de M. Terestchenko

BOROVIKOFSKI

PORTRAIT DE LA PRINCESSE KOURAKINE

En général, les portraits étaient les meilleures œuvres de l'art russe au XVIIIe siècle. Ceci s'explique par le goût très prononcé de la société pour ce genre de peinture. On ne s'intéressait qu'à la ressemblance physique du visage, dédaignant tout autre genre. Le portrait était considéré comme faisant partie du décor luxueux d'une habitation.

Pourtant un grand besoin d'art décoratif détermina la fondation de l'Académie des Beaux-Arts. On voulait avoir des peintres pouvant satisfaire le goût et les besoins du public.

Tel était le problème posé à l'Académie des Beaux-Arts. L'idée de sa création préoccupait déjà Pierre Ier, mais elle prit corps seulement vers la fin du règne d'Elisabeth (1757).

Les premiers maîtres furent Le Lorrain, Lagrenée, Devilly et Moreau le Jeune.

Bientôt plusieurs élèves se distinguèrent et devinrent célèbres, entre autre Losenko, Akimoff, Volkof et surtout Akimoff.

On ne retrouve pas cependant chez ces premiers académiciens la souplesse d'exécution de leurs maîtres. Leur manière est fade et mièvre. Cet art froid et pédant sert à peindre des icônes et des tableaux mythologiques, composés maladroitement.

On peut dire la même chose à propos des paysagistes. De même que les premiers, ils personnifiaient l'enseignement académique et toutes leurs œuvres se reconnaissent à leur manque d'originalité et à leur esprit d'imitation.



Musée Alexandre III

KIPRENSKY — LE POÈTE D. DAVIDOFF

Le peintre Th. Alexeïeff (1713-1825) est une exception parmi eux et peut être placé au rang des meilleurs et des plus importants portraitistes russes du XVIIIe siècle. Les œuvres de la première période de sa carrière artistique, se font remarquer par leur fraîcheur et leur noblesse. Il montra beaucoup d'art dans la manière de traiter les clairs-obscurs et si parfois on le voit s'incliner vers les tons goudronneux de Bernard di Belloto, il le doit uniquement au caractère général de cette école. Dans la seconde période de sa vie, Alexeïeff subit tout à fait l'influence de Hubert Robert, devenu le maître préféré des amateurs d'art et de la haute société du XVIIIe siècle. Il n'atteignit pourtant



Musée Alexandre III

TH. ALEXEIEFF — VUE DE LA NEVA



Galerie Tretiakoff

VENETZIANOFF — L'ÉTÉ

jamais la technique du grand paysagiste français et ne parvint qu'à le parodier.

Malgré tous ses défauts, l'Académie rendit d'importants services à l'art russe. Elle apparaissait comme une institution stable, groupait autour d'elle tous les talents, les soutenait moralement et, selon ses moyens, leur accordait des subsides.

Le règne de Catherine II favorisa le développement de l'art, qu'elle considérait très utile à l'éducation générale. De même qu'Elisabeth elle s'entourait des meilleurs peintres russes et étrangers, ne lésinant pas avec l'argent pour acheter les tableaux des anciens maîtres. Bientôt un musée important se forma, rempli en majorité par des œuvres françaises. L'influence des grands maîtres ne tarda pas à se manifester dans les œuvres des peintres russes et elle se fit sentir le plus dans l'œuvre de l'excellent portraitiste Kiprensky (1783-1836). Par l'étude de Rembrandt et de Van Dyck il se rapproche des maîtres anglais du XVIIIe siècle, et on trouve dans ses œuvres les mêmes contrastes d'éclairage, le même coup de pinceau doux, nuancé et romantique. On peut dire la même chose en parlant des camarades de Kiprensky, Varnek et Tropinine. L'influence de Doyen y contribua beaucoup, car il sacrifia les dernières quinze années de sa vie à l'éducation artistique de la jeunesse russe.

Le comte Th. Tolstoï (1783-1873) appartenait à la même époque. Ce fut un artiste distingué, quoique d'un autre genre. Ses compositions claires et fines peuvent égaler celles de Fontaine et de Persier et l'Empire trouva en lui un digne interprète.

La peinture de genre apparaît en Russie au commencement du XIXe siècle. Venetzianoff en est le précurseur (1780-1847) et ses mérites sont reconnus. Jouissant d'une position indépendante, rien n'entravait son goût à reproduire la vie champêtre et les scènes de la nature. C'est grâce à un travail opiniâtre et à l'étude des maîtres hollandais qu'il arriva à réussir dans ce genre. On y retrouve les clairs-obscurs de Granet, tandis que

les sujets de ses tableaux, par leur charme tranquille et doux, nous rappellent les œuvres des frères Le Nain. Son pinceau anime chaque sujet et séduit par l'impression de calme et de clarté. Toute une lignée de peintres lui doit son éducation et son amour de la nature.

Ce genre intime et charmant ne trouva pourtant aucun Mécène et cela empêcha le développement de cette école. Les élèves de Venetzianoff abandonnèrent bientôt son genre pour s'adonner au pseudo-classique, qui leur procurait des moyens d'existence. Un des plus remarquables élèves de ce peintre fut Zarianka (1818-1870). Dans quelques-uns de ses portraits, il atteint une grande vigueur et surtout dans celui de la famille du comte Rostvotzeff.

Fedotoff (1815-1852) subit également l'influence des Hollandais. Ce fut un peintre très fin, mais il gâta son existence par son goût de la satire. A cette époque, la vie publique était prise comme dans un étau par la main de fer de Nicolas Ier et la plus faible protestation ou la plaisanterie la plus innocente étaient considérées comme des crimes. La nature tendre et sensible du peintre s'en ressentit beaucoup et, la misère aidant, il devint fou, au moment même où son talent commençait à être connu et apprécié. Dans les œuvres de Fedotoff comme dans celles de Gavarni, auquel il ressemble, l'élément artistique domine la satire. Dans ses tableaux et dessins représentant les mœurs de la bourgeoisie, l'œil est charmé par la souplesse des mouvements et l'amour des accessoires.

La vie de la société mondaine, de 1840 à 1854, trouva un digne interprète dans la personne du prince Gagarine [illegible]. La [illegible] qui, quelque peu amateur de ses aquarelles, rappelle la manière de Henri Monnier.



CHARLES BRULOFF — COMTESSE SAMOILOFF ET SA FILLE

C'est en 1830 que l'influence de l'Académie atteignit son apogée. Tous les talents russes s'y groupaient et y apportaient leur tribut. L'art fut officiellement reconnu dans l'État comme ayant une raison d'être. L'empereur Nicolas Ier tâchait de raffermir dans toutes les formes le prestige autocratique. L'empire devait exprimer sa force non seulement par la puissance militaire, mais aussi par la floraison de l'art. Les artistes russes n'ont jamais joui de plus d'égards qu'à cette époque. L'État les surchargeait de commandes, mais seul le genre officiel et noble prédominait. Cela se traduisit dans la peinture par la répercussion des principes de David et le goût du romantisme théâtral.

Charles Bruloff (1799-1852) fut le représentant de ce mouvement. Son œuvre principale, *Les derniers Jours de Pompéi*, par son coloris et son modelé, rappelle fortement la manière outrée de David. Il suivit la même voie dans d'autres tableaux qui servirent de modèles à toute une génération d'artistes. Ses compositions à sujets religieux, froides et mornes, influencèrent fâcheusement le goût artistique, au moins pour un demi-siècle. Par contre, ses portraits, traités plus librement, ont souvent de la grâce. Parmi ceux qu'il exécuta à Rome (1822-1834) se trouvent plusieurs chefs-d'œuvre et l'atmosphère où vivait et travaillait Ingres fut particulièrement favorable à l'artiste. Aucun des peintres russes n'a joui d'une si grande estime que Bruloff et



Coll. de S. A. le Grand Duc Michel de Mecklembourg.

CHARLES BRULOFF

LA GRANDE DUCHESSE HÉLÈNE PAVLOVNA

on peut dire qu'il fut adoré de ses contemporains.

Bruni (1875) fut le deuxième artiste auquel l'art officiel doit beaucoup. Il s'adonna surtout aux compositions religieuses qui se distinguent par une belle ordonnance de lignes. Bruni se rapproche beaucoup d'Hippolyte Flandrin et de l'école allemande de Hazapengel.

Les paysagistes offrent plus de fraîcheur, car ils gardent encore un sentiment poétique de la nature, souvenir du XVIIIe siècle.

Maxime Vorobieff (1787-1815) suivit les traces de Th. Alexeïeff en rendant d'une façon très habile la beauté austère de Saint-Pétersbourg et Sylvestre Schtchedrine (mort en 1890) nous laissa de beaux paysages italiens.

Alexandre Ivanoff (1806-1858) a vécu et travaillé au moment de l'épanouissement de l'école officielle. Envoyé comme pensionnaire de l'Académie en Italie, il y resta longtemps.

C'est à Rome qu'il conçut l'idée de son immense tableau : *Apparition du Christ au Peuple*. Cette œuvre lui prit vingt années de sa vie et resta pourtant inachevée. On y trouve des morceaux étonnants, mais l'ensemble est froid.

L'artiste y sacrifia ses meilleures forces, en faisant des études innombrables et souvent très réussies, cherchant la beauté idéale et divine. Des centaines d'esquisses s'amoncelaient, études pédantes avec d'infinies recherches de détails. Pour être sûr de son coloris, il peignait des académies en plein air, modelant les formes avec beaucoup de maîtrise.

Très modeste, laborieux, il parvint à se créer un style individuel, où un grand amour de la nature s'unit au respect des grands maîtres.

A la fin de sa vie, Ivanoff abandonna son grand tableau pour exécuter un nombre considérable de dessins et d'aquarelles, qui illustraient l'Histoire Sainte.

Il prolongeait toujours son séjour en Italie, pris par ses travaux et ses rêves de beauté, et repoussait avec effroi toute idée de retour à Saint-Pétersbourg, dont il avait autant peur que Poussin de Paris.

Néanmoins les exigences matérielles le forcèrent à revenir dans son pays natal. Accueilli avec une indifférence glaciale, il y mourut bientôt.

L'intérêt que la société russe porte à l'art de son pays, ne date pas de longtemps. Jusqu'à la moitié du XIXe siècle, les artistes subsistaient grâce au soutien officiel et aux commandes de portraits ou d'icônes. La situation des peintres plus indépendants était souvent tragique. Les premiers artistes qui attirèrent sur leur œuvre l'attention



Galerie Tretiakoff.

NICOLAS GAY — LE JARDIN DES OLIVIERS

du public, furent les Ambulants (Peredvijniki). C'était encore un art faible, tendancieux, se souvenant de Hogarth et de Greuze. Les artistes russes négligeaient pourtant la technique et façonnaient de petits tableaux à thèse morale, ridiculisant les faiblesses humaines, flagellant l'injustice et la froideur des classes aisées.

Après la dure période du régime de Nicolas Ier, les idées sur l'art de Diderot eurent enfin libre accès en Russie. Modifiées quelque peu par les publicistes, elles semblaient quand même très neuves et indépendantes. La société s'y voyait reproduite fidèlement et s'en réjouissait. C'était l'époque de la libération des serfs et les peintres sympathisant avec les humbles, eurent également l'approbation générale.

Peroff (1833-1882) attira surtout l'attention. C'était un observateur assez fin, dont le plus grand mérite consiste dans sa doctrine sociale. Il protesta vivement contre l'art académique. Un de ses tableaux les plus caractéristiques, est une procession pascale, où tous les participants, prêtres et fidèles, pataugent ivres dans la boue. Dans ses autres œuvres, il raille la gloutonnerie des moines et sympathise avec les pauvres et les déshérités.

Si Peroff chercha à exprimer l'idéal artistique des « Ambulants », Kramskoy (1837-1887) créa un système de leurs conceptions esthétiques. Ses contemporains le tenaient pour un continuateur des idées d'Ivanoff, mais toute son œuvre a un caractère sec et froid.

Les autres peintres [illegible] sont encore moins importants. C'est toujours le même genre anecdotique et amusant qui tâche à se conformer au goût du temps.

Le peintre Verestchaguine (1842-1904) appartient à la même école. Il tâche de lutter contre celle-ci, cependant que tout le côté désagréable du réalisme se retrouve dans son œuvre où il représente les horreurs de la guerre, les évènements historiques, et ne réussissant qu'à être ennuyeux et morne.



Musée Alexandre III

REPINE — LES ZAPOROGUES

Parmi ce groupe d'artistes constituant un milieu inerte, travaillaient déjà quelques vrais peintres étrangers au courant général. La première place d'entre eux appartient incontestablement à Nicolas Gay (1831-1894). Il avait du sang français dans les veines. Très vif, très cultivé et ardent au travail, il mettait les qualités de son caractère au service de son œuvre. Son premier tableau *La Cène* (1863) attira sur lui l'attention du public. L'épisode évangélique y est traité selon la formule rationnaliste. Le fameux livre de David Strauss « La vie de Jésus » eut la même influence sur l'esprit de l'artiste que sur celui d'Ivanoff. Dans les premières œuvres de Gay on retrouve le souvenir de Delaroche. Grâce à son tempérament, Gay traitait chacun de ses types avec une acuité particulière. Cela nous frappe surtout dans ses

[illegible] le sentiment de la vie nous pénètre jusqu'à nous donner de l'angoisse. Ses portraits, exécutés avec une certaine négligence, sont pourtant très fermes dans le modelé et d'une observation personnelle. Découragé par l'insuccès, Gay quitta la capitale et vint s'établir à la campagne. Pendant quelques années il délaisse la peinture et mène la vie d'un propriétaire rural. Son amitié avec Tolstoï le fait revenir à son art et les dix dernières années de sa vie se passent en un travail fébrile. Son esprit se tourne de nouveau vers les derniers moments de la vie du Christ, mais cette fois-ci il nous représente dans toute sa force tragique, l'isolement et la détresse du grand penseur et prophète.

Repine (né en 1844) peut être placé au même rang que Gay. Il a beaucoup de tempérament et un sentiment très profond de la vie. Travailleur infatigable, il peint tout ce qu'il voit. Ses tableaux et principalement ses portraits sont de remarquables documents de l'époque. Malheureusement les influences littéraires y tiennent une trop grande place et affaiblissent son œuvre. Dans tous les cas, son rôle est très important dans l'histoire de l'art russe.

Le réalisme des « Ambulants », quoique très exclusif, éveilla l'intérêt du public russe, non seulement pour l'actualité, mais aussi pour le passé. On ressentait le besoin de ressusciter les mythes, les légendes, et ce fut le point de départ d'une nouvelle tendance dans l'art. Il y eut des peintres qui cherchèrent à reconstituer la vie de l'ancienne Russie en étudiant les contes populaires, les rhapsodes épiques et, par cela même, arrivant à la peinture historique.

Victor Vasnetzoff a beaucoup contribué à ce mouvement. Son imagination est imprégnée de légendes et les sujets religieux sont vus à travers leur prisme. L'incontestable valeur de l'œuvre de Vasnetzoff consiste en cela.

Parmi ses disciples, Hélène Poliénoff (1850-1898) et Michel Nesteroff (1862) ont le sentiment dévot de l'ancienne Russie et créent, pour ainsi dire, une école dans ce genre. Beaucoup de causes s'allièrent pour développer ce mouvement, spécialement moscovite.



Galerie Tretiakoff

SOURIKOFF — LA BOYARINIA MOROZOVA

Sourikoff (né en 1848) produisit quelques tableaux remarquables. Malgré sa manière raide et parfois grossière, il use des théories de son école pour éclairer les événements historiques. Ainsi, dans *l'Exécution de Streltz*, il nous montre le noble stoïcisme des victimes, réfractaires aux réformes de Pierre le Grand. Dans *Boyarinia Morozova*, il glorifie le courage du défenseur du schisme religieux. Dans *Ermak* (la conquête de la Sibérie), c'est l'apothéose héroïque des cosaques remportant une victoire éclatante sur des troupes innombrables d'infidèles. Son coloris est fin et les tons gris-argentés qu'il emploie rappellent les vieilles tapisseries populaires.

L'art de Vroubel (1856-1910) est également lié avec l'école de Moscou. Il y arriva en artiste déjà

accompli, aux idées mûres, et grâce à l'extrême finesse de sa compréhension artistique, il sut saisir et exprimer le génie de l'ancienne capitale russe. Aucun autre artiste ne l'égale jusqu'ici, car Vroubel avait à sa disposition tous les moyens d'exprimer sa pensée. Il était architecte, sculpteur et peintre. Sa destinée pourtant fut tragique et il ne réussit qu'à exprimer par fragments ses rêves magnifiques de Beauté. Le caractère exclusif du talent de Vroubel se montre dès le commencement de sa carrière. Elève de l'Académie, il étonnait déjà par le sentiment de la forme. Ses études furent interrompues subitement par une commande. Il s'agissait de restaurer les fresques de l'ancienne église de Saint-Cyrille, à Kieff. Vroubel s'y rendit pour diriger les travaux et y compléta les fresques en peignant quelques compositions originales de style byzantin. Le jeune peintre poursuivit son éducation artistique en faisant un voyage en Italie. Séjournant à Venise, il s'enthousiasma pour Giovanni Bellini, Corpaccio, Cima de Conegliano et pour les mosaïques de Saint-Marc. Pendant cette période, il crée quatre chefs-d'œuvre destinés à la même église de Saint-Cyrille : le *Christ*, la *Vierge*, *Saint Cyrille* et *Saint Athanase*. Ce sont les premières œuvres de l'art religieux russe où brille l'allégresse du printemps et l'ivresse du coloris. Après plusieurs années de misère, Vroubel s'installa à Moscou. Il y fréquenta le milieu intellectuel et se mit à travailler avec ardeur en acceptant toutes les commandes qu'on lui faisait. Les grands tableaux, les portraits, alternaient avec les aquarelles les plus fines, les illustrations et les costumes fantastiques. Il travaillait aussi, pour le théâtre, l'art appliqué et faisait des essais d'architecture et de sculpture. En un mot, l'Art le possédait tout entier. Depuis longtemps, l'idée du démon le hantait. D'après lui, c'était un être de nature toute spéciale, presque divine. Son imagination en fut tellement possédée qu'à la fin sa raison succomba à la hantise du spectre. Son intelligence, épuisée par l'effort surhumain en voulant reconstituer l'être fatal, perdit l'équilibre, et pour comble de malheur, l'artiste devint aveugle. C'est ainsi qu'il passa les cinq dernières années de sa vie. Vroubel a dit : « La perfection technique des formes de la vie, telle est la mesure véritable, et il en est de même dans l'Art. » Malgré les conditions défavorables



Pr. Moscou

VROUBEL — KOUPAVA (PERSONNAGE DE CONTE RUSSE)



Galerie Tretiakof

VROUBEL — PAN



Collection R. Vostriarof

ALEXANDRE BENOIS

L'EMPEREUR PAUL PASSANT LA REVUE DE LA GARDE A SAINT-PÉTERSBOURG

de sa vie, il n'accepta aucun compromis et dans tout ce qu'il fit, se donna complètement à l'Art.

Parmi les peintres russes il fut le premier à manifester son indépendance et à dégager l'art de l'assujettissement à la littérature et des règles étroites du métier, défauts dont tous souffraient alors. Vroubel eut peu de disciples directs mais son influence dans l'art est très grande.

Les dix dernières années du siècle passé furent le commencement d'une nouvelle ère artistique dans l'art russe. Ce mouvement est l'écho de l'influence française. Les Barbizonnais, y compris Monet, étaient l'objet d'études sérieuses. Un groupe de jeunes peintres russes se forma à Moscou, ayant pour but le problème des couleurs.

La nature russe trouva son interprète dans Lévitane (1861-1900). Il y a en lui du Daubigny, du Corot, du Cazin même. Aucun autre artiste ne sut mieux rendre la beauté de la nature septentrionale. Les anciens temps l'intéressaient fort peu. Ce qu'il peignait, c'étaient de petits bouleaux éclairés par le soleil, aux ombres douces et fuyantes sur l'herbe, ou bien la grand'route se perdant dans les steppes, ou les eaux miroitantes d'un lac. Il aimait aussi la teinte pourpre et rousseâtre de l'automne et savait trouver dans le crépuscule le reflet fantastique des objets isolés. Les nuages chassés par le vent, le remous d'une rivière, les églises et les maisons isolées, cachées par des touffes d'arbres, tels sont ses motifs ordinaires. Dans chacune de ses œuvres on sent le respect du mystère de la nature et le charme de la solitude.



Ph. Moreau

ALEXANDRE BENOIS — LA COMÉDIE ITALIENNE



Galerie Tretiakoff.

C. SOMOFF — LA DAME EN BLEU

Sieroff (1865-1911) nous frappe surtout par son esprit de recherche. En réfléchissant à chaque détail il créait des œuvres extraordinairement nobles. Leur exécution est intéressante quoique un peu froide, mais on y trouve toujours le sentiment de la couleur. Etant encore jeune, il admira la belle lumière des œuvres impressionnistes et sut atteindre lui-même une grande puissance dans plusieurs portraits de femmes de l'année 1880. De l'impressionnisme, il passa à d'autres essais. Le blanc et noir, les problèmes du clair-obscur furent l'objet de ses recherches. Les portraits de la *princesse Yousoupoff* et de *Mme Hirschmann* appartiennent à cette époque. Sieroff était un observateur attentif de toutes les nouvelles manifestations de l'art. Chaque fait nouveau l'intéressait autant qu'il était l'expression de la vie. A la fin de sa vie il ressentit le besoin de nouvelles formules. La simplification, le schématisme, les combinaisons inattendues des formes et couleurs, l'éloignement des dogmes admis l'entraînèrent vers de nouvelles voies.

La mort vint l'enlever subitement et ne lui permit pas de réaliser ses rêves.

Sans compter ses portraits remarquables, Sieroff donna toute une série de paysages, où on peut admirer tout le charme de la nature septentrionale.

Constantin Korovine (1862), par sa technique, rappelle les deux artistes précédents, quoiqu'il soit plus superficiel. Il travailla beaucoup pour le théâtre et par ses connaissances de l'ancien style russe il arriva à faire des décors intéressants de caractère national.

Borissoff-Moussatoff (1870-1905) subit également l'influence bienfaisante des impressionnistes français. Par malheur, au moment même où il commençait à développer son individualité artistique, la mort l'emporta en pleine jeunesse. Quelques-unes de ses dernières œuvres, comme *Le Bassin*, nous montrent son évolution vers les problèmes rythmiques, pareils à ceux de Puvis de Chavannes. Ses paysages, très doux et nobles, sont imprégnés de tristesse automnale.

Les peintres russes contemporains poursuivent

des derniers romantiques russes de cette époque.

Malioutine est un grand connaisseur de l'art populaire. Ayant commencé par imiter Vroubel et Korovine, il pencha vers le naturalisme. Sa peinture énergique occupe dans l'art russe une place spéciale.

Apollinaire Vasnetzoff, suivant la trace de son frère, cherche les sujets de ses tableaux dans l'antique passé de Moscou.

Nicolas Millati intéresse par ses recherches coloristes, de même que Nicolas Sapounoff (1880-1912) charme, dans ses natures mortes, par une grande richesse de tons.

Pasternak, artiste cultivé, suit les principes d'art d'Eugène Carrière. Jouon peint brillamment la ville de Moscou moderne. Tous ces artistes sont importants et forment un groupe moscovite spécial dans la peinture russe.

Moscou, malgré son ancienneté et sa richesse, ne possède pas de traditions artistiques. A cause de cela, nous voyons actuellement le réalisme se mêler à une fantaisie incohérente, l'étude sérieuse au charlatanisme et la recherche du nouveau à des conceptions antiartistiques.

Pétersbourg contraste complètement avec Moscou. On y rencontre le sens de la mesure accentué davantage et la connaissance de l'antique. Les



Musée Alexandre III.

V. SIEROFF — LES FILS DU PEINTRE

des buts différents. Parmi eux, Maliavine est le plus important. A un moment donné il eut une grande célébrité grâce à ses tableaux d'une facture large et qui représentent des paysannes russes. Actuellement, il a remplacé les tons criards de sa palette, par l'étude sérieuse de la nature.

Grabar est un des meilleurs pastellistes russes. Ses paysages ensoleillés d'hiver sont vigoureux par les effets de lumière et la fraîcheur du coloris.

Parmi les élèves de Vroubel, peu nombreux d'ailleurs, Zamiraïlo nous frappe par la richesse de sa fantaisie. Son imagination se manifeste dans de petites aquarelles d'une facture intéressante dans lesquelles il apparaît comme un



Académie des Beaux-Arts

N. RŒRICH — LE SANCTUAIRE

richesses d'art que renferment les musées servent de critérium à l'appréciation des travaux artistiques. C'est pourquoi, dans les questions de critique, la suprématie appartient à Saint-Pétersbourg. Sous ce rapport, Alexandre Benois y joue à présent un rôle important et sérieux. Doué d'un grand talent artistique, il possède aussi l'art d'écrire, lui servant à exercer une grande influence sur la génération contemporaine d'artistes. C'est un critique fin et sûr qui, malgré son amour passionné de la patrie et de l'art national, nous apprend cependant à aimer tout ce qui est remarquable dans l'art d'Europe. Grâce à lui, des noms jusqu'ici inconnus aux artistes russes nous sont devenus intimes. Benois, le premier, glorifia ce passé encore si récent, le XVIIIe siècle, dont les épisodes n'étaient que vaguement connus jusqu'alors. Comme peintre, Benois a son style à part. Poète du passé, il présente dans ses œuvres le côté intime du Pétersbourg d'autrefois. Sous ce rapport, ses illustrations pour le *Cavalier d'Airain* (Miedny Vsadnik) et la *Dame de Pique*, deux chefs-d'œuvre de Pouchkine, ont une grande valeur artistique. C'est avec le même amour qu'il peint les beautés de Versailles, de Rome, de Venise et de Paris. Il transforme en des tableaux féeriques et pleins de poésie les jardins et les architectures compliquées du XVIIIe siècle. On ne lui connaît pas de rival dans ce genre.

Somoff est l'un des grands poètes de notre époque. Il traduit avec maîtrise les nuits blanches et pleines de langueur de Saint-Pétersbourg. De par sa nature, Somoff est un réaliste. Le XVIIIe siècle l'attire [illegible] mais simplement par ses images poétiques de la nature. Il créa dans ses charmants tableaux : *L'Arc-en-ciel* (musée de Helsingfors), *L'Ile d'amour* (galerie Trétiakoff, à Moscou) et bien d'autres.

La peinture de genre commença tard en Russie et les peintres les plus modernes tournent leurs regards vers le passé et y cherchent leurs sujets. Nous pouvons ainsi expliquer l'enthousiasme de Somoff pour le XVIIIe siècle. Dernièrement, il paraît chercher ailleurs son idéal artistique en se déclarant fervent admirateur de Clouet, d'Ingres et d'Ant. Moro. Il se consacre actuellement à la peinture de portraits d'une rare maîtrise.

Rœrich est encore un peintre du passé, qu'il observe d'une manière peu banale. Dans sa jeunesse, il commença par imiter Vasnetzoff, mais les vieilles légendes de l'histoire russe le passionnèrent bientôt et lui apprirent sa propre voie. Dans ses tableaux d'à présent, on ne remarque plus l'influence moscovite, car il se laisse guider par l'ancien art de Novgorod. Observateur attentif de la nature, il peint les idylles des temps anciens, les luttes terribles des peuplades héroïques ou bien de simples paysages archaïques. Rœrich est le créateur de nouvelles voies dans l'art russe qui arrivent à une école nouvelle.

Le trait caractéristique des peintres de Saint-Pétersbourg est leur goût pour l'illustration, l'art décoratif en général. Les artistes les plus connus ont traversé cette crise. Beaucoup d'entre eux se dévouèrent complètement à ce genre et, parmi

Collection du Prince S. Cherbatoff

MALIAVINE — PAYSANNES RUSSES

eux. Bilibine occupe la place d'honneur. En s'inspirant de l'ancienne gravure populaire, il créa un style tout à fait original, peut-être un peu raide, mais très expressif, et qui nous a expliqué à merveille l'esprit des contes et légendes.

Lanceray a su ouvrir des horizons nouveaux à l'illustration du livre en lui communiquant un charme tout personnel. Il a subi d'abord l'influence des préraphaélistes, mais il sut s'en libérer bientôt. Ses gouaches magistrales ont, dans leur technique nerveuse, une certaine analogie avec celles de Menzel. Il y reproduit les moments caractéristiques de l'histoire russe aux temps de Pierre et d'Elisabeth.

Bakst, dessinateur admirable et fin, montre une compréhension originale et très individuelle de la beauté antique. Dobouјinski rend d'une façon ingénieuse les aspects grandioses et mornes de Pétersbourg. C'est lui encore qui a contribué puissamment au développement de l'art graphique du Livre.

Mme Ostroumova-Lebedeva rivalise, par ses bois en couleurs, avec les estampes japonaises. C'est Pétersbourg surtout qui la captive par la poésie de ses vastes places et les eaux dormantes de ses canaux. Koustodieff peint admirablement les costumes bigarrés du peuple. Braz, dans ses portraits, est plein de réalisme. Yakovleff se distingue par ses dessins pleins de verve et ses aquarelles où il laisse voir une grande connaissance des formes du corps humain. Petrovo-Vodkine clôt la liste des peintres appartenant au groupe artistique de Pétersbourg. Ses grands panneaux, *Le Sommeil* et *Adam et Eve*, témoignent de l'influence de Gaughin sur l'art russe.

Depuis l'époque où les artistes russes se dégagèrent de la tutelle académique, ils furent abandonnés à leur propre sort. Toutes les commandes de l'Etat sont distribuées aux médiocrités. L'art religieux, dont on sent la nécessité, n'existe presque pas. Les travaux d'église dépendent du hasard, comme il en fut avec Vroubel et Vasnetzoff, qui eurent ainsi la possibilité d'exprimer leurs rêves pieux. Pourtant, le sens de la décoration est très fort dans l'art russe. Ainsi s'explique le fait que les artistes contemporains les plus importants, vouent leurs meilleures forces aux décors de théâtre, travail tellement éphémère. Ce mouvement s'exprime en des formes diverses. Alexandre Benois nous charme, sous une forme pleine de fantaisie, par la beauté de l'époque de Louis XIV. Tantôt il se rapproche de Gillot et de Berrin, interprète en couleur les œuvres de Wagner ou évoque les images féeriques de l'ancien Pétersbourg.

Rœrich, en illustrant Ibsen, ressuscite l'image terrifiante de la nature septentrionale, vue à travers un sentiment païen. Les subtils connaisseurs du style russe, Korovine et Golovine, s'adonnent aussi à la peinture théâtrale. Le prince Alex. Schervachidzé fin coloriste et possédant le sentiment de la forme, développe dans ses décors un paysage rythmique, rappelant celui de Puvis de Chavannes. Stalletzki applique au théâtre le style et le caractère des anciennes icônes. Amfeld se distingue par la richesse de sa palette. Soudeïkine, dans ses sujets féeriques, étonne par la bravoure de sa fantaisie. Enfin, Bakst, devenu célèbre grâce à ses aquarelles et ses dessins chatoyants comme des gemmes, applique une technique analogue à ses décors et à ses costumes. La peinture russe ayant peu à peu démoli toutes les barrières dressées devant elle, s'engage dans une voie libre et large.

Ph. Marcu

C. JOUON — LE MARCHÉ

L'art français joue pour nous ce même rôle grave et décisif que l'art italien pour la France, vers le milieu du XVIe siècle. En toute conscience et sans amour propre, on peut avouer que les peintres russes modernes rendent hommage au génie de l'art français, et ce sentiment se traduit chez eux par des œuvres indépendantes et belles.

STÉPHANE JAREMITCH.

Traduit du russe par V.-E. Glembocki



Portrait d'Enfant



[illegible] Sagot, Paris

LA SEINE A COURBEVOIE (EAU-FORTE)

EDGAR CHAHINE

L'art d'Edgar Chahine est puissant, sobre, émouvant, coloré. Le métier du graveur à l'eau-forte a été, par lui, maintenu et augmenté. Il figure parmi ceux dont les noirs sont les plus profonds, les blancs les plus variés, les plus gradués, les plus chauds. Il est un des plus puissants évocateurs qui soient, de la couleur, par la force du dessin, par les simples jeux du blanc et du noir; il a perfectionné l'art de la pointe-sèche. Il lui a donné des ombres obtenues par le trait lui-même et comme des reliefs puissants. Mais dans ses eaux-fortes et ses pointes-sèches, quelle que soit la valeur d'un métier aussi libre et varié qu'il s'en puisse trouver, c'est surtout par la qualité d'art, par son dessin, qu'il s'impose et contraint l'adhésion.

[illegible] (DESSIN)

Baudelaire, qui a si bien compris les spectacles de la rue, qui a si bien perçu ce qu'une intelligence de dilettante y peut trouver d'amertume, de gaieté, de sens profond, de couleur pittoresque, eut aimé l'œuvre de Chahine dont la recherche du modèle rare et du coin curieux dans le Paris de luxe et de travail et dans les âpretés de la banlieue, a été acharnée, intelligente et fructueuse. Il se serait plu à feuilleter les séries de Chahine, et l'écrivain qui a si fortement imaginé *La Fanfarlo* eut raffolé de ce dessin de Chahine, *les Deux danseuses foraines*. Elles sont belles, nerveuses, bien campées, d'un mouvement à la fois libre et professionnel, mêlant sur leurs corps musclés les oripeaux du ballet

PETITE FÊTE, [illegible]

traditionnel et les fanfreluches de la danse espagnole, le tutu et la mantille; elles sont très-femmes et très-cabotines; leur allure se tend en un appel aux sens, tempéré plus qu'augmenté par la pleine conscience de leur valeur plastique. Elles apparaissent comme des fées de la rue. Elles résument non seulement leur esthétique à elles-mêmes, mais encore celle de la petite foule badaude d'étudiants, de rapins montmartrois, de tourlourous, qui dans un rêve de poésie bassement sentimentale, mais largement, hautement instinctive, vont incarner un instant en elles, leur rêve de beauté; c'est cette minute même, où la sensualité touche à l'art, que Baudelaire eut aimé dans la forme, le mouvement et le regard de ces danseuses.



YOLANDE [illegible]

. . .

Ces ballerines du pavé, Chahine les connaît bien, et aussi les athlètes et, les prophètes et diseurs de bonne aventure, et les lectrices de pensées et les petites marchandes aux éventaires frais et les sédentaires et mamelues marchandes de pommes de terre frites et les bonneteurs sournois et agiles, et les lourds manœuvres qui échafaudent sur les carrefours des boulevards extérieurs les énormes châteaux de

[illegible] La Sagot, Paris

LA FEMME AUX COUSSINS (POINTE-SÈCHE)

paillon qui tournent étincelants de lumière électrique, projetant, comme l'a dit Verlaine, du bien en masse et du mal en foule au cœur des jouvencelles et des commis; Chahine a suivi dans leur métier et traqué dans leur repos tous les artisans des menus plaisirs du peuple de Paris, tout ce personnel ambulant des fêtes foraines, qui, pour lui, a donné lieu à tant de planches toutes curieuses, pleines d'air, de monde, avec des figurants agiles, dans des paysages de Paris et des faubourgs.

C'est aux coins des marchés, sur les boulevards extérieurs, aux dimanches épais de populaire sur les glacis des fortifications qu'il évoque le mieux les frairies de plein air, et les foules fortement silhouettées, d'un beau mouvement ample et général, ce qui n'empêche point les détails d'être traités à fond : souvent les figures de ces ensembles équivalent à de véritables portraits qu'ont formulés de patientes études préparatoires. Prenons, pour exemple, ce dessin : c'est un accident de la rue, un des multiples accidents de la traction parisienne : un timonier est tombé ; autour de la charrette bloquée, c'est tout un grouillement attentif et bienveillant de badauds. A première



[illegible]

[illegible] (POINTE-SÈCHE)

[illegible] c'est une tache harmonieuse et émouvante; mais, si l'on regarde de plus près, on verra que cette masse se détaille, qu'elle est traitée, non pas en tas sculpté, mais par des juxtapositions de personnages détaillés, qu'en sur chaque face apparait une nuance variée d'émotion; tous les personnages vivent; ce ne sont point des figurants indiquant d'un geste une attitude, mais des êtres traversés par un pareil sentiment mêlé de pitié, de curiosité, de désœuvrement comblé pour les uns et pour d'autres de répit, arraché comme malgré soi au dur travail par un sentiment d'altruisme; cette émotion générale est fournie par diverses notes variées et concordantes en leur expression, que l'artiste a parfaitement débrouillées.



[illegible] Sagot, Paris

SAINT-SÉVERIN (EAU-FORTE)

Ce mélange d'observations minutieuses et de pitié attendrie, apparait à nombre d'œuvres d'Edgar Chahine, par exemple dans ses dessins et eaux-fortes d'après Louise France. Ce sera pour la pauvre comédienne du vieux temps du Théâtre Libre et plus tard des premiers tréteaux de Montmartre où elle fut l'héroïne populacière et canaille de tant d'œuvres diverses, la chance certaine de survie que d'avoir intéressé Chahine, par la drôlerie de ses traits et le pittoresque de leur expression, par le contraste des yeux vivants et clairs, presqu'enfantins, avec une trogne truculente de portière maléfique, et qu'il ait voulu fixer le contraste extraordinaire de ce regard et de ces bajoues. Son dessin de Louise France, en marchande à la toilette balzacienne d'un peu avant 1830, du temps des demi-soldes, de Philippe Brideau et de la Rabouilleuse, fournit à l'illustration théâtrale un document très curieux en même temps qu'un admirable dessin; cette impression de curieuse pitié s'attachant à un personnage parce qu'il est misérablement intense, pittoresque pauvrement, intelligent malgré sa déchéance, débraillé avec une note de malechance personnelle, cette impression que Chahine ressent et aime affirmer, s'exprime fortement dans cette belle série des *Louise France*, série d'autant plus curieuse que Chahine a souvent fait du joli, du

Éditeur : Ed. Sagot, Paris

M. ANATOLE FRANCE DANS SON CABINET DE TRAVAIL (POINTE-SÈCHE)

joli sans fadeur, mais du joli. Ce n'est point pourtant qu'il le recherche ; ce qu'il épie, c'est surtout le caractère ; un rien de bizarrerie le séduit. Il saisit vivement la joliesse chez la passante ; aussi il aimerait admirer cet étonnant *Homme des Foules* d'Edgar Poe, s'il le rencontrait ; au moins dans son œuvre voit-on passer des miséreux à tête d'apôtre, bizarres chemineaux emplis de deuil et de tristesse qu'il a pu noter au cours d'une séance consentie par un errant dont la face de misère et la particularité l'avaient frappé. Mais il ne résiste point à traduire l'élégance qu'il recherche toujours originale et personnelle. En ce sens, rien de plus séduisant au sens le plus complet du mot, dans le sens qu'y eut attaché Fragonard, que cette jolie femme à turban, à l'aspect si mignard, mi-Greuze, mi-Kalmouck, si spéciale de continuer dans un sourire de gamin, des aspects si contrastants, de les unir dans un pétillement de malice gaie et dans une si jolie harmonie. Les planches où apparaît *Gemma* sont radieuses de santé, d'espièglerie et de jeunesse. Nombre d'eaux-fortes de Chahine offrent ainsi d'harmonieux portraits de jeunes femmes ; l'art du dessinateur leur conserve toutes leurs grâces, l'art du graveur est tel qu'on perçoit le grain de leur peau ; surtout elles sont admirablement diverses, admirablement différenciées, très elles-mêmes, c'est-à-dire que



FANNY [illegible]

leur mentalité affleure à leur regard et qu'il semble qu'on perçoit à les voir quelque chose de leur vie et de leur aventure, bonne ou mauvaise. La vision de Chahine a toujours quelque chose de rare. La vigueur de son rendu garde toujours ce que le modèle a pu lui présenter d'exceptionnel : de là ce don de vie qui fait si dissemblables les unes des autres et si entièrement libres ses figures de femmes, ses élégantes, ses danseuses du Moulin-Rouge, ses allures de quadrilleuses aux gestes si parfaitement justes, ses passantes auxquelles il ne dédaigne pas, même aux plus humbles de métier, si elles sont sveltes, et si un peu de grâce fleurit en elles, de conférer une suprême élégance, car il les a vues sous cet angle, au moins pendant le temps de la pose, au moment où il a désiré les faire poser, les enclore en son art. Il y a parmi ses eaux-fortes, la présentation d'une simple bockeuse assise en quelque restaurant de nuit. Il l'a parée d'un charme réel, d'une distinction vraie ; il a trouvé cette exception, il l'inscrit telle quelle ; les clichés accumulés autour de la profession, les déformations signalées par la morale et la littérature, il ne les voit pas ; il est fidèle à la vie.

S'il fait surgir sur un fond grêle de boulevard extérieur, aux fortifications, avec l'horizon des tuyaux d'usines de la banlieue, une *gigolette*, il en extrait une saisissante image. La bête humaine est de race, frémissante, longuette, cambrée, cintrée, tendue, des seins aigus à la pointe des pieds ; la figure, allongée, sans beauté, est nerveuse ; le retroussis de la jupe promet la femme, celui des lèvres la retire. Ainsi, dans son mensonge et son appel à la joie, la sirène vulgaire crète-t-elle la cime rase du rempart sur le passage de ceux qui vont à la caserne, à l'usine, vers les maisons grêles aux minces fenêtres de la banlieue. Cette gigolette, elle est comme la note vive de ce boulevard extérieur qu'elle domine, de ce boulevard militaire sur lequel Chahine aime aussi à saisir le passage des lourds fardiers avec les quatre ou six beaux chevaux lourds qui les traînent, dans un grand ahan de charretiers qui les font démarrer en se courbant à leurs harnais, en les tirant du tas de pierres trop lourd auquel on vient d'arracher le tombereau.



D MOELLON — EAU-FORTE

Très préoccupé par la face humaine, Edgar Chahine l'est aussi par les détails de la vie urbaine. Là, comme en toutes ses études, il est surtout saisi par le caractère, le grouillement, par la parti-

TRAVAUX DU MÉTRO (PASTEL)

cularité d'un décor, par la spécialité de mouvements qu'y provoquent une occupation, un loisir particulier. Il a noté de Paris ses coins de joie populaire, de liesse et aussi ses îlots de recueillement ; il a eu des haltes le long des quais ; il a donné du Pont-Marie le dessin le plus séduisant et le plus vrai. Sous les grosses barques, autour d'elles, les eaux s'allument et vivent d'un singulier papillotement. La couleur n'ajouterait rien à toute cette vibration fortement suggérée ; les fumées qui courent vers le ciel tendent sur l'horizon un rideau qui semble mobile d'avoir été si légèrement traité. Ces fumées se meuvent ; elles sont agissantes ; elles sont la magie rare de ce beau dessin. L'artiste a bien fait d'abandonner parfois pour la Seine, ces boulevards excentriques dont il a tiré tant de fortes pages.



PERCHERON (DESSIN)

En voici des plus curieuses.

Devant la baraque foraine, un piston et un trombone s'essoufflent, une grosse caisse et une clarinette s'évertuent à les suivre. Gros, court, coiffé d'un chapeau melon, le batteur de tambour évoque toute la misère du monde par son air tassé sous les coups répétés du destin. Un beau gentilhomme bonimente devant trois faquins grimaçants. C'est l'instant d'entrer ; à la parade gratuite, va succéder la représentation payante ; dès lors le public de s'écarter, de s'égailler, de se porter vers le forain voisin, qui, obéissant à la même tenace illusion,



Éditeur : Ed. Sagot, Paris.

PRISE DE TÊTE A TERRE (VERNIS MOU)

donne lui aussi l'appel d'une autre parade, une autre joie gratuite. Ils vont vers la suite des prospectus vivants, ces gamins frêles et trop longs, vicieux et distraits, et les bébés aux blondes têtes en boule, confiés à la grande sœur déjà frétillante et flirteuse, et les pierreuses aux traits détendus par ce plaisir innocent, pris en communion d'esprit populaire et le souteneur, et les braves ouvriers, et les bons bourgeois ! tous s'en vont, presque d'un bloc, du parvis de la boutique dont le mystère leur est indifférent. Il y a pourtant du sourire, de la sérénité, une joie légère chez ces badauds qui viennent de se distraire à la parole humaine, à des lazzis de dernier ordre, mais qui, de loin, par le pillage des *ana*, se réfèrent tout de même à la vieille comédie.

Une des rares eaux-fortes en couleur d'Edgar Chahine fait passer sur le boulevard extérieur, sous l'œil malveillant des camelots au repos, le contraste de la jeune fille gréée en grand luxe et du trottin qui jeunettement circule et court, secouée de vie, fusante de gaieté. Voici aussi un lamentable coin de marché où des gamins à maigreur de chèvre, fièvreux de mobilité, vaquent à peler les pommes de terre d'une marchande adipeuse dont le pouvoir les enchaîne à leur poste de labeur. Tout ce petit peuple, de la fillette fraîche à l'athlète puissant, vit en toute vérité dans les planches de Chahine et voisine avec les images de grâce qu'il a trouvé à regarder la face féminine.

Il a aussi évoqué les heures douloureuses de la misère.

Peu d'eaux-fortes sont aussi poignantes que ces *Soupes populaires*, où des vieilles, des malingres, des malades se pressent aux portes parcimonieuses de la charité. Ici, l'art de Chahine ne recherche ni la force, ni la joliesse, mais parvient, par la gravité du sentiment, par une effusion de pitié, à donner à la misère parisienne, aux haillons, aux vêtements pauvres plus tristes que les haillons, une grandeur et une simplicité bibliques, et à appeler, autour de la misère profonde, essentielle et de son geste le plus poignant, celui de la faim, une majestueuse beauté.

L'œuvre de Chahine est déjà considérable et



Éditeur : Ed. Sagot, Paris.

DANSEUSE DE CORDE (VERNIS MOU)

Éditeur La Sagot Paris

BAL DE CARREFOUR LE 14 JUILLET (FAUBOURG)

Éditeur La Sagot Paris

LES FRITES (FAUBOURG)

s'accroît sans cesse. L'artiste procède avec une singulière prudence, assez éloigné des habitudes actuelles, qui consistent à aller vite et à improviser son métier, ce qui aura peut-être le tort pour beaucoup d'artistes de laisser périr, à cause d'un faire insuffisant, la trace de belles émotions et les plus intelligentes notations. Chahine a attendu, a travaillé, avant de montrer des œuvres coloriées autrement que par le blanc et le noir savamment nuancés. Il a, comme d'autres beaux artistes, difficiles à satisfaire, précisément parce qu'ils sont arrivés à la peinture par l'art difficile du graveur ou tel autre rigoureux apprentissage, l'impression de la difficulté absolue du métier de coloriste, et que cette difficulté est grandie par la perte de tout un métier ancien qui savait produire la couleur et la manier. Si l'enseignement a périclité à l'école des Beaux-Arts, dans l'industrie également, la fabrication des couleurs s'est modifiée. De toute façon, il y aurait à reprendre une voie désertée, à remettre au point, à retrouver dans l'usage des colorations, les certitudes qu'un graveur trouve dans le métier de son art, métier qui, lui, n'a rien perdu. C'est l'explication des scrupules qui ont fait que c'est cette année, pour la première fois, que Chahine expose des pastels (en attendant qu'il montre de la peinture). Huit de ces pastels paraissent à la nouvelle exposition de la *Cimaise*. On y trouve un métier très particulier, une coloration forte, profonde, riche, à beaux contrastes, des figures d'une expression intéressante, avec un don de vie très particulier chez cette rêveuse désenchantée, au masque asymétrique, dont les yeux, légèrement affaiblis, disent toute une mélancolie et un mécontentement d'une existence insuffisamment fêtée, comme chez cette solide pierreuse aux forts traits, au cou puissant, à l'éclat rubénien ; à chacune de ces figures, éclate un sens très vif du moderne, une étude des variations des cernures, des nacrures que le fard apporte aux coloris réels et surtout une vive et pittoresque intelligence du caractère, de la spécialité, de la mentalité du modèle.



ABSIDE DE NOTRE-DAME (EAU-FORTE, 2e ÉTAT)
Gravée pour les AMIS DE L'EAU-FORTE

Personne mieux que Chahine n'est capable de saisir fortement les dominantes de la vie de son temps, sa hâte industrielle, son effort pressé et nerveux, comme aussi il saura noter les haltes de grâce et de repos qui subsistent parmi notre fièvre.

Chahine est aussi doué pour laisser des physionomies les plus caractéristiques de notre élite les portraits les plus exacts, ce qui serait du document hors de pair. Il l'a fait pour Anatole France, dont il a saisi excellemment la physionomie mobile et le regard large.

Edgar Chahine est multiple, et certainement il ajoutera encore des provinces à ses provinces, car sa vue est aigüe et son désir de conquête est vaste.

Il est inutile de chercher à situer Edgar Chahine parmi les autres grands graveurs. Est-il près ou loin d'un Lepère ou d'un Louis Legrand ? peu importe ! Il a sa grande originalité propre, qui se manifeste plus encore dans son style, [illegible] mélange de vigueur et de félinité, cet ac[illegible] robustesse et de rigueur, cette compréhension du décor universel et cette habileté à noter les particularités rares, par ces aspects mixtes d'in[illegible] curieuse et de force rapide qui donnent à ses planches cette [illegible] parmi les artistes créateurs, maîtres absolus de leur métier et supérieurs à la supériorité de leur technique, la laissant oublier pour provoquer chez ceux qui regardent leurs œuvres, à travers l'émotion plastique l'émotion idéologique.

Gustave Kahn.



Éditeur : Ed. Sagot, Paris

GERMAINE (POINTE-SÈCHE)

Un Portrait inconnu de Charles d'Amboise

I

Le panneau qui fait l'objet de cet article a été découvert par M. Émile Dumas, député et maire de Saint-Amand, dans les combles de la mairie. Il est en chêne et mesure 0 m. 90 sur 0 m. 63.

C'est un portrait de profil, à droite, qui s'inscrit avec la netteté d'une médaille sur un fond couleur cendre claire.

La tête est coiffée d'un chaperon au devant duquel est fixée une cocarde ou médaille (Saint Michel terrassant le dragon).

Le costume de l'époque de Louis XII est composé d'une large étoffe en fourrure, laquelle recouvre un manteau brun, de soie brochée, d'où jaillit la manche en soie ou velours vieil or.

Le bras est allongé. La main, appuyée sur le tapis vert d'une table, présente un parchemin dont on ne voit qu'une parcelle.

En bas, tout près de la feuillure du cadre, on lit nettement l'inscription suivante :

B'NARDINUS DE COMITE DE MLO

I

PINXIT. 1500. 18 AUG

L'élision des lettres E R dans Bernardinus, et le signe qui les remplace ont une grande importance, comme on le verra plus loin.

Dès que le portrait fut débarrassé de l'enduit de peinture en bâtiment qui en dérobait la plus grande partie aux regards on put affirmer qu'on se trouvait en face d'une effigie de Charles d'Amboise.

Pami les indices probants, il faut citer :

1° La ressemblance frappante qui existe entre lui et le Charles d'Amboise du Louvre, peint par Solario ;

2° Le fait que sur les deux portraits, est fixée la même cocarde ;

3° Cet autre fait que le personnage porte, à l'index de la main droite un anneau sur le chaton duquel on reconnaît l'écusson des Chaumont d'Amboise.

Enfin l'inscription elle-même, dès qu'elle fut mise à jour, assurait notre conviction puisqu'elle certifie que ce portrait a été exécuté par un peintre Milanais à l'époque même où le Gouverneur de Milan n'était autre que Charles d'Amboise.

Dès lors, tous nos soins furent consacrés à l'examen du panneau et à son attribution :

Il est authentique, et n'a été l'objet d'aucune restauration.

Il n'a été ni coupé ni fendu.

La figure, par la recherche incisive du caractère, la plénitude du modelé et l'intensif du relief, est digne des plus belles productions de l'école lombarde. L'influence du Vinci y est très sensible. On la sent dans la douceur des passages de l'ombre à la lumière ; on y retrouve cette suavité profonde qui caractérise l'œuvre du peintre de la *Vierge aux rochers*. Cependant les étoffes sont traitées avec une minutie et un souci de régularité tout primitifs.

La fourrure est peinte poil par poil.

Les plis de la manche, bien à leur place, sont cassés avec la raideur imposée par le travail du métal à des artistes qui, presque tous, avaient été ciseleurs.

La main fait penser, par sa simplicité précise et aussi par le geste, à certaines mains grasses peintes par Holbein.

II

Il importait de savoir quel était ce Bernardinus ?

Les recherches circonscrites à l'école de Milan, entre les années 1450 et 1520 nous avaient fait hésiter entre :

Bernardino Butinone, mort en 1510.

Bernardino Zénale, 1436-1529.

Et Bernardino de Luino ou Luini, 1475 ou 1480-1535).

Nous serions encore dans le doute si M. Gustave Maillard n'avait eu à la fois l'obligeance et l'heureuse idée de recourir à l'érudition des conservateurs du Louvre. Grâce à lui, nous avons, en ce qui concerne notre auteur, une quasi-certitude.

Nous savons, par une note de M. Héron de Villefosse, et plus précisément, d'après les indications de M. Demont, attaché au département de la peinture du Louvre, qu'il s'agit d'un peintre de l'École lombarde appelé :

BERNADINO de CONTI



BERNARDINO DE CONTI — CHARLES D'AMBOISE

ce Bernadino, né à Pavie, a travaillé entre 1499 et 1522.

Il existe de lui, à Berlin, un portrait de cardinal signé :

B'NARDINUS DE COMITIBUS

Dans d'autres tableaux DE COMITIBUS est changé en DE COMITE, ce qui a lieu pour celui de Saint-Amand.

Dans tous les cas, l'R de Bernardinus est supprimé et remplacé par un signe en forme de virgule ou de point d'interrogation.

Enfin B'NARDINUS a toujours fait le portrait et les a presque toujours peints de profil.

Il nous reste à déterminer quelle place occupe, dans l'Italie du XVIe siècle, ce peintre soucieux de sa renommée au point de fixer le jour même de l'achèvement de son œuvre. Il a certainement fait partie de la pléïade d'artistes qui, sans vouloir ou sans pouvoir s'affranchir de la rude école des vieux maîtres lombards, subirent l'irrésistible influence de Léonard de Vinci.

Nous avons été frappé de l'analogie qu'il y a entre certains morceaux du portrait de Charles d'Amboise (la manche) peints par B'NARDINUS et des morceaux du même genre peints par Ambrogio Borgognone (1450-1523).

Le rapprochement est d'autant plus suggestif que Borgognone dirigea les travaux de la chartreuse de Pavie. On en pourrait conclure sans trop d'invraisemblance que Bernadinus fut son élève. Ses œuvres sont rares. Le Louvre n'en possède point.

La ville de Saint-Amand se trouve donc, par un hasard providentiel, détentrice d'une œuvre d'art d'une valeur historique considérable. — [illegible]

Un Plan de la Rome Antique

Ce qui a le plus retenu l'attention du récent Congrès archéologique de Rome, c'est une œuvre française, le grand plan en relief de la ville antique, exécuté par M. Paul Bigot, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à la Villa Médicis. Ce travail lui a coûté environ dix ans, et ces dix ans ne représentent pas seulement un acharné labeur pour la recherche des documents, le contrôle sur le terrain, les relevés, l'exécution du plan et la restauration des édifices, mais aussi beaucoup de peines et d'angoisses pour recueillir l'argent nécessaire à une aussi longue besogne. Que de fois l'auteur s'est vu arrêter net, faute de subsides. Il fallait alors quitter l'atelier, écrire de tous côtés, venir à Paris, intéresser les artistes et les savants au projet ébauché, solliciter des subventions auprès des Académies ou du Gouvernement. La volonté de M. Bigot triompha de tout. Ce qu'il faut admirer, à côté du résultat artistique, c'est la ténacité et la passion de l'auteur pour son ouvrage. Combien d'autres à sa place auraient perdu courage et lâché pied! Comme il lui eût été facile d'imiter les camarades, de rentrer en France, d'utiliser son titre de Prix de Rome et ses talents d'architecte pour construire quelques bonnes maisons de rapport et gagner de l'argent! Mais nous trouvons en M. Bigot le *tenacem propositi virum* dans toute sa force simple et tranquille. C'est pourquoi nous venons demander au grand public de s'intéresser à lui. C'est un Français énergique et courageux ; c'est un artiste. Lui et son œuvre font honneur au pays, et il s'agit aujourd'hui de couronner ses longs efforts en donnant un rôle pratique à son plan de Rome.

Cet énorme relief est à l'échelle de 1/400. Il mesure onze mètres de long sur six de large. Il représente la ville antique au IVe siècle de notre ère, quand tous les monuments les plus fameux de la grande cité étaient construits, y compris ces thermes gigantesques qui illustrèrent les règnes de Titus, Trajan, Caracalla, Dioclétien et Constantin. C'est une vision émouvante de la Ville Eternelle, de la *Roma aurea*, ressuscitée sous nos yeux, avec la pittoresque agglomération de ses magnifiques édifices, semée d'îlots de verdure et à travers laquelle serpente la courbe sinueuse du Tibre.

Tous ceux qui ont contemplé cette image de Rome, reconstituée par la main d'un artiste qui est un savant, en ont gardé un souvenir inoubliable. Ils ont véritablement *vu* l'antiquité romaine sous un de ses aspects les plus nobles. Touristes, archéologues, artistes, tous s'accordent à dire que la précision scientifique en égale la valeur esthétique. M. Claretie, dans sa *Vie à Paris* a loué « cette œuvre en quelque sorte magique, qui donne absolument l'illusion de la réalité ». L'historien italien G. Ferrero a pris la peine d'écrire dans un journal français un article où il analyse en détail les différentes parties du Plan et il conclut : « Des reproductions de ce relief seraient bien placées dans les grands musées et dans les grandes écoles d'archéologie de l'Europe et de l'Amérique. » M. Hülsen, qui vit à Rome et qui est le maître reconnu des études topographiques latines a dit au Congrès : « Il serait très désirable qu'une œuvre aussi remarquable par l'exactitude scientifique que par l'exécution artistique devînt accessible à tous ceux qui n'ont pas vu l'original ; elle pourrait rendre les plus grands services à l'enseignement universitaire et scolaire. » Dans la bouche d'un tel maître un si bel éloge est la meilleure des recommandations. Enfin Mgr. Duchesne, de l'Académie Française, Directeur de l'Ecole de Rome, vient d'adresser dans *le Figaro*, un chaleureux appel au public pour provoquer une souscription destinée à couvrir les frais de l'achèvement définitif et de la transformation en métal de ce grand relief dont la fragilité ne permettrait pas le transport dans l'état actuel.

Nous nous joignons à tous ces juges si autorisés et si compétents pour recommander vivement l'œuvre de M. Paul Bigot à la sympathie agissante de nos lecteurs. Si tous ceux qui font partie de nos Universités et de nos Sociétés savantes, des Ecoles des Beaux-Arts et des Musées, si tous ceux qui s'intéressent à l'art et à l'archéologie envoyaient un don, même modeste, il est certain que toutes les difficultés seraient promptement levées.

Espérons que ce n'est pas pour quelque lointaine Université d'Allemagne ou d'Amérique que M. Bigot aura travaillé ; espérons que la Sorbonne saura trouver les concours indispensables à la dot de cette œuvre latine.

Edmond Pottier
Membre de l'Institut.

La souscription ouverte par *Le Figaro* a déjà produit 45 000 fr. mais c'est plus de 100 000 fr. qu'il faut trouver. N'insistons pas sur le caractère national de cette souscription. Avis aux Mécènes et à tous les amis de la culture générale.

La Direction de *l'Art et les Artistes*

Paul BIGOT — Un Plan de la Rome antique. Fragment





App. à M. Moreau

MASCARON EN PLOMB, POUR UNE FONTAINE

L'ART DÉCORATIF

PIERRE ROCHE, Sculpteur

Voici encore un sculpteur, un maître « tailleriot d'ymages », comme on disait autrefois, capable de décorer la maison moderne, désireux d'appliquer toutes les ressources de son art, toutes les inventions de son esprit, à l'organisation de la vie intime et publique. On voit, dans les comptes des ducs de Bourgogne, des artisans qui s'appelaient Claux Sluter, Jehan Prindall, occupés non seulement à des Saint-Georges, à des groupes pathétiques, à des représentations figurées des symboles bibliques, mais à modeler des mascarons, des culs-de-lampe, des clefs de voûte, à peindre des bannières, des écussons, des pièces de pâtisserie, des arcs de triomphe, à tailler dans la pierre des bénitiers en forme de coquille, bref à satisfaire aux moindres désirs des princes ou des bourgeois, qui les payaient en espèces ou en promesses. Pierre Roche me rappelle assez bien ces anciens artistes. Il me suffit d'entrer dans son atelier de la rue Vanneau pour comprendre, d'un regard, la variété, la sollicitude, l'indulgence de son talent. Sur les murs, dans les vitrines, par terre, autour de la vaste pièce, du sol jusqu'au plafond vitré à travers lequel on aperçoit sur le ciel gris de Paris le treillis fin d'un arbre qui a perdu ses feuilles, c'est un fouillis inexprimable de revêtements de grès, de figurines, de groupes, de figures nues, de planches en gypsographie, de surtouts de tables, de modèles de fontaines, d'épis de faîtage, de médailles et de médaillons, de plafonds lumineux, de mascarons, d'entrées de serrures, de marteaux de portes, de fragments, d'œuvres achevées. On trouverait là de quoi satisfaire aux exigences les plus subtiles, aux fantaisies les plus ambitieuses. Il s'en excuse, et dès qu'il parle, son visage s'éclaire d'un sourire, les yeux bleus d'une expression sensible et fixe, et la parole, simple, sans vaine recherche de mots, sans gestes, anime,

explique, donne cette apparence de confusion, rend visibles les moindres intentions, au point qu'on s'étonne de n'y avoir point songé plus tôt, et qu'on se dit : « Mais évidemment, c'est cela ! il est impossible qu'il en soit autrement ! » Pierre Roche me raconte que dans le jardin qui entoure sa maison, en Bretagne, il observe curieusement le groupement sympathique des plantes et des fleurs, et il ajoute : « Mais cela, un passant trop pressé ne peut le remarquer ». Eh bien ! il suffit d'avoir causé avec Pierre Roche, de s'être arrêté dans son atelier, d'avoir fréquenté chez lui quelques instants pour observer le groupement sympathique des idées et des formes qui sont les fleurs dans le jardin de son intelligence.

Et c'est un herbier rare et nombreux. Et là peut-être, dans la nouveauté continue de ses efforts, il y a l'explication de la méprise où l'on est parfois de son talent. Il déroute, il trompe notre attente. On suivait avec lui un chemin embroussaillé, dans une forêt compliquée ; puis la voie s'élargit, s'allonge vers un horizon clair entre des arbres droits comme des colonnes : on se promenait dans les allées du symbolisme, en cueillant des plantes rares, mystiques, on arrive dans un jardin à la française, où les plantes les plus simples, celles qui portent des noms de bergers, s'offrent à tous les regards, sans secret. Il lui eût été facile de persévérer ici ou là ; mais il semble qu'il ait pris un malin plaisir à parcourir tous les sentiers, à vous perdre, et aussi à réaliser à lui seul une œuvre si complexe qu'on y trouverait la matière de plusieurs autres.



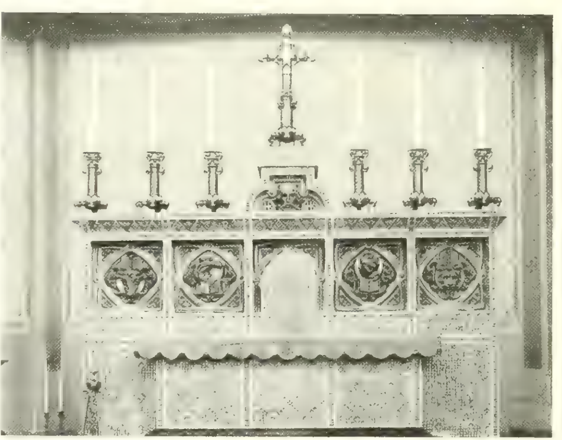
ANGE A GAUCHE DE LA FAÇADE
DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-DE-MONTMARTRE (BRONZE)

Au début, il fait ses études de médecine ; il lui en reste certaines préoccupations scientifiques, des curiosités dont nous retrouverons sans peine la trace dans ses choix ultérieurs. La vie décide qu'il ne sera pas médecin. Le voilà, étudiant la peinture chez Roll : le goût de la nature saine qui domine chez le maître Roll, s'aperçoit fort bien chez Pierre Roche [illegible]

Chez Roll, aussi, il connaît Dalou, qui encourage ses débuts, qui l'attire à la Société Nationale des Beaux-Arts, qui fait exposer en place d'honneur son monument à Danton : Dalou, c'est le génie de la construction, mis au service de la tendresse humaine. L'amitié de Huysmans, explique un sentiment chrétien qui le porte à des interprétations très pures de l'Ancien et du Nouveau Testament. Plus tard, il rencontre La Loïe Fuller, s'attarde à considérer les jeux de la lumière électrique dans les évolutions de la danseuse, et pense que peut-être ces inventions modernes, qui paraissent incompatibles avec les vieilles traditions de l'art français, sont susceptibles de lui faire dire de nouveaux mots. La renaissance de la céramique l'encourage à proposer aux potiers de nouveaux modèles, à conclure l'alliance heureuse qu'ont négociée les Della Robbia. Les spectacles que l'on découvre, à chaque pas, dans les provinces de France, de l'art rustique et populaire, lui suggère d'adopter lui aussi une province, la Bretagne, où il construit sa maison, à l'image de ses rêves, en harmonie avec le décor naturel, en respect des traditions locales. C'est dire que la vie l'attire sans cesse, que son art reflète la vie contemporaine, qu'il ne s'enferme pas dans une tour d'ivoire pour y spéculer sur l'absolu, mais regarde au grand air, autour de lui, la leçon du passé, les suggestions du présent, pour réaliser une œuvre adaptée aux exigences et à la mentalité de son époque.

Tout cela me venait à l'esprit, tandis que je feuilletais avec lui les albums où il a réuni les photographies de ses œuvres, et que dans l'atelier, nous retrouvions presque toujours le modèle de

ces photographies. Tout d'abord, une image des débuts, le Danton : je comprenais pourquoi Dalou avait dû aimer cette frémissante expression du génie révolutionnaire, cette ruée de combattants par la parole, de tribuns du peuple, l'observation de cette éloquence démagogique, certes, mais aussi du réalisme drû et franc. Cela s'affirme dans les deux bustes de Danton et de Saint-Just. Danton, fort en gueule, la dialectique du coup de poing. Saint-Just, au contraire, le visage en lame de couteau, le théoricien sec, tranchant, Saint-Just portant sa tête, suivant l'expression de Camille Desmoulins, comme un Saint-Sacrement, mais répliquant aussitôt qu'il la lui ferait porter comme un Saint-Denis. Il est impossible de rendre sensible, à ce point, avec de la matière, des idées abstraites ; il est impossible aussi d'être plus exact : Saint-Just, là, résume tous les portraits qu'on connaît de lui ; Danton ressemble au dessin terrible qui est au musée de Lille et qui a dû être fait par David, pendant une séance de la Convention.



Comm. par M. de Baudot.

AUTEL DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-DE-MONTMARTRE

Puis, des fontaines. La fontaine, symbole de matins ensoleillés, de jeunesse, de narcisses, de beautés qui se mirent et s'émerveillent d'elles-mêmes ; de grandes figures nues, traitées comme des bas-reliefs sur une médaille de marbre, où grimperait une floraison de plantes, les plantes qui jaillissent dans l'eau, des niches où s'agrippe et se blottit la forme humaine, reflétée dans l'onde, des niches blanches comme des stèles sur des fonds de bosquets sombres, des formes juvéniles, fraîches, naïves, trop pures pour des Vénus, trop palpitantes pour des Vierges. Pierre Roche revient souvent sur ce symbole ; c'est pour lui comme un thème de prédilection ; pour exprimer la source, devant un petit palais de marbre comme Galliera, il faut le corps gracile et frissonnant d'une jeune fille ; mais pour traduire l'âme impérieuse du torrent qui roule et gronde dans la montagne, en accordant sa voix aux masses gigantesques, il ne saurait exister qu'un Hercule, arc-bouté dans l'effort, fendant les rochers, les ouvrant pour laisser passage à l'eau impatiente de la rivière Alphée : c'est l'*Effort*, la fontaine que l'on voit au Jardin du Luxembourg; quand je dis *fontaine*, je fais allusion au dessein de Pierre Roche ; évidemment, dans sa pensée, ce devait être une fontaine, l'eau devait ruisseler sur les roches, retomber dans une vasque ; mais dans un mauvais vouloir, inexplicable, la questure du Sénat, craignant que la rivière Alphée nettoie les écuries d'Augias, refuse l'eau, refuse la vasque, laisse envahir le Titan par le lierre, sous prétexte de je ne sais quelle vague pudeur, et rend incompréhensible ce monument. Il s'agit, maintenant, de traduire l'âme mélancolique et majestueuse de l'eau qui tombe régulièrement, à l'extrémité d'un grand canal bordé d'arbres : voici un masque de plomb, un Neptune au front sourcilleux, au visage puissamment modelé, crachant l'eau comme on chante un hymne. Et tout naturellement, Pierre Roche et moi, nous parlons des fontaines de plomb de Versailles. Il m'explique que ces groupes, on ne les a fondus en plomb que par économie ; ils étaient dorés, tout comme les bronzes de Keller qui les avoisinent ; le temps seul a enlevé cette couche d'or, et il se trouve que les plombs forment sur l'ensemble vibrant et fleuri du parterre d'eau des tâches moëlleuses, tandis que les bronzes ne sont dans le plein air que des ombres sèches et durement découpées ; il se trouve que le temps, par ses malversations, nous révèle une beauté que les contemporains n'avaient pas soupçonnée, et que tout naturellement, en tenant compte de ces renseignements, nous pouvons réaliser avec le plomb des œuvres nouvelles. Mais le temps aussi a démontré l'imperfection des anciens alliages : déjà au XVIIe et au XVIIIe siècle, on soupçonnait les

inconviénients de leur emploi. On savait que ce métal absorbe la chaleur du soleil et se surchauffe ; ainsi sur le dôme des Invalides, les feuilles de plomb qui couvre le sommet de la coupole sont plus épaisses que celles des parties déclives. D'autre part le plomb, trop mou pour être coulé autrement qu'en fortes épaisseurs, exige, surtout pour des statues plus grandes que nature, de fortes armatures. L'antimoine, qui se trouve là, même dans une faible proportion, se corrode sous l'action de l'eau, laissant à sa place des alvéoles, des vides dans le plomb qui s'effrite et se réduit en poussière. On a tenté de le durcir en augmentant la proportion de l'étain, et par suite en diminuant l'épaisseur des figures pour diminuer la fatigue des armatures. Mais alors, le plomb perd sa souplesse, l'alliage se dilate différemment, l'ensemble se disloque. Pierre Roche, en reprenant cette ancienne technique, s'est préoccupé de la faire bénéficier des découvertes modernes ; considérant par exemple que les bronzes se noircissent tandis que les socles de pierre deviennent plus blancs sous l'action de l'eau, il s'est efforcé d'obtenir les harmonies de la nature où les figures nues se détachent en clair sur le fond du paysage. Ainsi pour l'*Effort*, qu'il a fondu en plomb, il sait que le plomb de l'Hercule prendra de plus en plus une valeur claire ; il lui a donné un fond de grès dont l'émail grand feu a reçu, par la réaction sur le silice d'oxydes métalliques, une coloration plus sombre que celle du plomb et cependant harmonisée avec elle. En remplaçant l'antimoine



FIGURE CENTRALE DU PORCHE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-DE-MONTMARTRE (BRONZE)

par l'étain, sans en forcer la proportion, il a obtenu un métal durable et flexible, si flexible même qu'il a dû le soutenir par une armature analogue au ciment armé. Ainsi cette fontaine, qui ressuscite dans notre Luxembourg le miracle des artisans de Versailles, devrait être respectée, choyée, arrosée, par souci d'esthétique, et comme dit le Bourgeois gentilhomme, par raison démonstrative.

Pierre Roche, maintenant, me montre le buste de Huysmans, son visage fin et tourmenté. Et nous parlons d'art religieux. Nous parlons de l'église Saint-Jean-de-Montmartre, construite par M. de Baudot, inspecteur général des édifices diocésains. Pierre Roche y a collaboré. Au portail extérieur : trois haut-reliefs en bronze : le miracle de Saint-Jean-l'Evangéliste (bénédiction de la coupe empoisonnée) et deux anges en prière surtout qui m'apparaissent parmi les plus pures réalisations du sentiment chrétien depuis les della Robbia ; la jolie extase de ces anges commande la prière : mieux, elle la suggère. Huysmans a dû être content, là-haut. Il a dû être content aussi du maître-autel, avec ses quatre bas-reliefs symbolisant les Evangélistes, sa tête de Christ grave, au front lumineux, sa croix et ses six chandeliers, sa porte du tabernacle enfin, où l'agneau pascal se modèle en médaille, entourée des épis de blé et des grappes de raisin. Le même sentiment a inspiré le monument à Henry Fouquier, d'une ordonnance si grave, les sept péchés capitaux et les sept œuvres de miséricorde, dignes de décorer les portails d'une



ANGE A DROITE DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-DE-MONTMARTRE (BRONZE)

cathédrale moderne, une Vierge enfin, modèle en haut-relief au-dessus d'un bénitier que soutient le Serpent lui-même et qui a la grâce d'une créature se baignant dans la fontaine d'un cloître. Le même sentiment a inspiré ce tombeau élevé dans le cimetière de Nancy à la mémoire d'une jeune femme : elle était gaie, elle aimait les lys ; le tombeau fleurit tout entier comme un grand lys de pierre, s'ouvre sur le souvenir par deux portes de bronze verdâtre et s'éclaire sur les côtés par des vitraux jaillis eux-mêmes comme de grands lys.

A peine sortis de ces sanctuaires, nous nous trouvons transportés dans l'antre de la Loïe Füller, en 1900, où la pierre tourmentée, assouplie, semble tournoyer, emportée au vent fou de la danse, sous des plafonds lumineux, fantastiques ; puis, devant le théâtre de Tulle, construit par M. de Baudot et décoré dans sa façade de deux grands médaillons, la Comédie et le Drame, par M. Pierre Roche. Voici des plaques de grès, exécutées pour la maison de Bretagne et couvertes de motifs empruntés à la faune, à la vie régionale : des cordages de marin, des crabes, des langoustes. Voici des proues de navire, et l'on pense à Puget et au musée de l'arsenal, à Toulon. Voici enfin la maison de Bretagne elle-même, décorée par son maître ; mais je me réserve de la commenter dans l'article que je consacrerai à la maison bretonne, pour faire suite à l'enquête que j'ai commencée sur la maison provinciale, en France. Voici des épis de faîtage, des girouettes, des bordures de gazon, des vases de fleurs, des pigeonniers, des abreuvoirs pour les tourterelles, des cadrans solaires : c'est la conclusion de l'effort que Pierre Roche a tenté en organisant, au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, en 1912, une exposition pour le décor des jardins.

Et l'on demeure émerveillé de cette imagination souple, parfois étrange, à la fois respectueuse du passé, curieuse du présent, anxieuse de l'avenir, de ce talent français, toujours très clair dans ses investigations les plus hardies, les rendant visibles par une exécution souple, que Dalou continuerait d'approuver. J'ai rarement observé, chez les artistes de notre temps, un pareil équilibre entre la pensée et le métier : chez les uns, le métier domine, avec des magnificences d'artisan, sans jamais que rayonne l'intelligence ; chez les autres, l'intelligence brille par éclairs, dans des intentions vagues, insuffisamment réalisées. Chez Pierre Roche, l'un et l'autre se trouvent unis en une harmonie comme je n'en ai entendu qu'à Florence. Il y a dans son œuvre deux bustes significatifs : l'un, qui rappelle les dessins que Léonard de Vinci a exécutés d'après des modèles italiens, à l'âge indécis où l'éphèbe semble hésiter entre la forme masculine et féminine, qui rappelle aussi certaines photographies prises à la Salpêtrière par le Docteur Meige et reproduites dans son iconographie de la Salpêtrière. Le sourire qui passe sur les lèvres et dans les yeux, c'est le symbole des curiosités de l'artiste, qui promène son regard partout, avec la tranquillité d'un médecin parfaitement équilibré et d'un artiste assez sûr de son talent pour oser toutes les consonances. L'autre, un Saint-Jean-Baptiste, grave et charmant ; sur les lèvres passe un frémissement, mais c'est le frémissement de l'enfant de chœur qui va chanter un *Pie Jesu* devant Donatello ou Della Robbia.....

Léandre Vaillat.



LA FONTAINE « L'EFFORT » AU JARDIN DU LUXEMBOURG, *inédite*



BERNARD NAUDIN — LA PETITE MORTE

LE MOIS ARTISTIQUE

EXPOSITION BERNARD NAUDIN (*Union Centrale des Arts décoratifs. Pavillon de Marsan*). — Si, pour les rares amis et les quelques amateurs éclairés qui connaissaient l'œuvre de M. Bernard Naudin, cette exposition a été un véritable enchantement, elle a été pour le public qui ignorait cette œuvre une surprenante révélation.

Etrange destinée que celle de ce dessinateur qui, pour gagner sa vie, débute par peindre des boîtes de tondeurs de chiens et qui, de son vivant, à trente-sept ans, atteint à la célébrité, ne devant qu'à lui-même son éducation artistique. Lorsque l'indépendance ou plutôt l'anarchie de son art eût scandalisé — et de quelle façon — l'atelier du peintre Bonnat, le jeune artiste chercha un directeur et le trouva dans Rembrandt. C'est dans l'étude approfondie et constante des dessins du maître hollandais qu'il surprit et puisa le secret d'une technique qui, appliquée à sa nature curieuse, imaginative et de race latine, devait aboutir à un art libre, émotif, essentiellement français.

Plus étrange encore, cette nature où semblent revivre à la fois les âmes de Callot et de Villon, de Goya et d'Edgar Poë, primesautière, mystérieuse, pleine de croyance et, en même temps, de scepticisme, dont l'inspiration, à la pensée d'un Dieu mis en croix, prie avec la ferveur du Verlaine de *Sagesse*, et à la vue de la misère des affligés, a contre le ciel la révolte des *Blasphèmes* de Richepin.

L'homme, d'ailleurs, se retrouve entier dans cette œuvre. A le voir petit, nerveux, se promener dans la vie avec un vaste pardessus kaki et un petit chapeau évoquant la forme du couvre-chef de Louis XI, une large cravate de chasse et un pantalon collant rappelant les chausses des temps passés, on le prendrait pour un Escholier du XVe siècle en quête d'aventure. Et quelle figure singulière! Front large dominant deux yeux scrutateurs, abrités par des bésicles, et un ovale allongé que souligne un menton autoritaire. Masque méphistophélique d'une expression inou-

[illegible] s'éclaire du sourire de bonté infinie habituel à l'artiste.

Devant les cinq dessins des *Musiciens* et les sept dessins de *La Musique*, on a tôt fait de deviner qu'une grande âme de musicien dirige le crayon de l'artiste. En effet, M. Bernard Naudin, également épris de musique et de dessin, hésita pendant longtemps avant de fixer son choix. Il se livra au dessin sans, toutefois, abandonner la musique qui, mieux que « le violon d'Ingres », est représentée pour lui par « la viole de Naudin ». Parmi ces dessins dont la plupart, par un procédé savant, portent, on dirait, la patine des vieilles estampes, il en est qui donnent l'impression parfaite de ce nervosisme spécial d'exaltation, de religiosité et d'angoisse secouant les mélomanes à la première audition d'un chef-d'œuvre; tels sont la *Musique Espagnole*, la *Guitare* et, surtout, les six dessins de l'*Appassionata* dominés par la superbe et tendre figure de Beethoven.

Les eaux-fortes de la *Vierge aux Galvaudeux* et du *Christ aux Bohémiens* sont des poèmes de prières, et l'on demeure stupéfié devant la maîtrise d'un art qui sut allier, — comme dans la *Mise au Tombeau*, — et avec tout le respect dû au texte des Écritures, si pieuse croyance à si curieux modernisme.

J'ignore la place que tiennent, dans les préférences de l'artiste, les six dessins des *Affligés* : mais elle doit être excellente, si l'on en juge par l'émotion intense qui s'en dégage et à laquelle vainement on cherche à se soustraire. Quelle pitié profonde inspirent ces dessins où fatale, inéluctable, la douleur s'abat sans merci sur la pauvre humanité. Cet étalage de misères n'a pas été, on le devine, sans coûter de vraies souffrances à leur créateur, et l'on devine aussi qu'il n'a été aussi impitoyable en les reproduisant que pour ouvrir les cœurs à la bonté qui secourt, apaise et console.

Quelque grand que soit mon désir d'arrêter le lecteur devant chacune des œuvres de l'artiste et de lui en détailler les beautés, de dire combien merveilleuses sont les séries des illustrations du *Scarabée d'or*, d'Edgar Poë, et de *L'Homme qui a perdu son ombre*, de Chamisso, de décrire le beau mouvement de *Liberté, Liberté chérie*, et la sauvage ironie de *En attendant les retraites ouvrières*, je ne dois guère lui céder, car il me reste à peine la place pour parler comme il convient de l'œuvre principale de M. Bernard Naudin, du magnifique monument élevé à François Villon, « ce vaurien pitoyable, qui portait une âme de gueux et de poète ».

Jamais union entre écrivain et illustrateur ne se fit plus complète et plus intime. C'est l'esprit même de Villon qui, pour chanter ses strophes, a revêtu forme nouvelle. Si grande est l'affinité existant entre les vers et les dessins qu'on dirait que le *Grand Testament* s'est illustré tout seul. Cette interprétation est définitive : elle est telle et l'on ne saurait plus se l'imaginer diverse. Quelle vérité et quelle fantaisie! Quel mouvement et quelle chaleur! On ne sait auquel donner la préférence des 62 dessins de la série : à la *Ballade des Dames du temps jadis*, de si galante joliesse, à *Où sont les gracieux gallans*, d'un charme si pénétrant, aux *Regrets de la Belle Heaulmière*, de si réelle désillusion, ou à *Premier, je donne ma poure ame à la benoiste Trinité*, d'un sentiment si naïf; tous, sans exception, se recommandent par des qualités du premier ordre.

Je ne puis mieux faire, en terminant cette brève chronique, que reproduire, à cette place, ce que M. Clément-Janin écrivait dernièrement au sujet de M. Bernard Naudin : « Son exemple, dans la période d'anarchie (artistique) que nous traversons, est salutaire. Il était indispensable qu'il fut donné par un artiste jeune. Il ne pouvait l'être, en outre, par un artiste plus doué, plus conscient, plus noble, plus avide de perfection, plus profondément original, plus pénétré, enfin, de la véritable tradition française, en qui s'allient des qualités d'harmonie, d'ordre, d'émotion, de finesse et d'esprit, lesquelles se fondent toutes en cette qualité suprême : la clarté. »

PREMIÈRE EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DE LA GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE (*Palais du Louvre. Arts Décoratifs. Pavillon Marsan*). — On ne saurait trop féliciter les promoteurs de cette première exposition de la gravure sur bois originale. Cet art, tombé en désuétude, croyait-on, vient de s'affirmer en une renaissance aussi vitale qu'insoupçonnée.

Tous les genres de gravure sur bois se trouvaient réunis au Pavillon Marsan : gravure sur bois de fil et au canif, telle qu'elle fut traitée au XVe siècle pour les Incunables, au XVIe par les Resch, les Boldini et les Jegher, au XVIIe par les Vérard, les Jean Cousin et les Bernard Salomon; gravure sur bois de fil au canif et taillée à la manière d'Extrême-Orient, technique qui nous vient du Thibet, du Turkestan et du Japon et dont la polychromie, obtenue par de multiples planches, donne aux gravures tirées de la sorte les limpides fraîcheurs des aquarelles; enfin, gravure sur bois de bout et au burin qui, de la Hollande, passa en France vers la fin du XVIIIe siècle et qui est celle qui servit à toutes les illustrations du XIXe siècle.

Les artistes de nos jours emploient, suivant le genre de gravure — estampes décoratives, planches

tirées en couleurs, planches tirées seulement en noir — l'une de ces techniques : il en est toutefois qui, suivant le cas, combinent, avec éclectisme, les divers procédés.

Voici tout d'abord Henri Paillard, dont nous apprenons à l'instant la mort et qui n'a pas eu la joie de connaître l'éclatant succès qui a consacré son œuvre. Un article de M. Gustave Khan avait, à cette place même, rendu, il y a trois ans, hommage au talent du maître graveur qui savait allier dans ses bois la vie de la nature aux difficultés architecturales : tels l'*Hôtel de Ville de Bruxelles*, la *Place de l'Hôtel de Ville de Bruxelles* et l'*Eglise de Sainte-Gudule*, reproduites dans cette étude avec des dessins retraçant la vie active des berges de la Seine. L'Exposition nous le montra sous de nouveaux aspects. En même temps qu'une exquise sensibilité se dégage des *Epreuves pour Bruges-la-Morte*, une superbe magnificence inspire ses bois en couleur des vues de la Hollande, dans ce *Moulin hollandais*, ce *Zandamm* et, surtout, ce *Volendamm*, borné complètement au fond par un ciel vaporeux et des barques à voiles, avec, au premier plan, des vagues qui se meuvent en de merveilleux miroitements.



H. PAILLARD — LE PETIT BRAS

Dans le *Hameau au clair de lune* (bois et couleur) et *Paris vu de Notre-Dame*, M. Camille Beltrand nous offre deux jolis effets de nuit. M. Jacques Beltrand évoque pittoresquement les *Petits Métiers des rues de Paris* et prête une pensée profonde à sa figure de Beethoven. L'expression souffrante d'un de ses deux *Christ* (le n° 28) est d'une vigueur peu commune qui aurait, toutefois, gagné à être appliquée sur des traits moins en chair. M. Fernand Chalande dresse avec bonheur au ciel nivernais les beaux clochers de son pays. Poète ému des *Souvenirs d'Autrefois* (camaïeu) et du *Vieux Poirier*, M. Paul-Emile Colin interprète *la Terre et l'Homme*, d'Anatole France, avec des effets d'une saine simplicité rustique. Commentant Châteaubriand, M. Pierre Gusman traduit, en une série d'illustrations dont l'art dépasse le fini, la délicatesse et le velouté de la taille douce, le style prestigieux du grand écrivain. Les *Iris* et les *Zinnias*, de M. Hoplains, s'épanouissent en de [illegible] *Vent d'été* [illegible] s'étoile de poésie. La *Patronne*, de M. J[illegible] est campée dans un mouvement plein de vie, et sa *Jeune Fille à la balustrade* — quoique un peu décorative — est d'une séduisante joliesse. Dans l'*Automne qui naît*, M. [illegible] l'émotion de la nature l'émotion de son sentiment. Malgré l'originalité, l'étrangeté même de *J'aime tout en toi* et de la *Gracieuse Minicratis*, certains côtés un peu vulgaires nuisent à l'[illegible] si spirituellement séduisant des envois de M. Laboureur. Des flâneries aux bords de la Seine et le long des [illegible] une grande partie des œuvres de M. Lepère, dont *Fin de Journée* et le *Gueux des campagnes* surtout témoignent d'une sereine et large mélancolie. Chacune de ces œuvres est une œuvre de maître, de grand maître.

De riches effets colorent les planches que M. Machie consacre à Venise. Si le *Pardon de Ste-Anne-la-Palud*, *Enterrement à Trestraou* et *Cimetière de Perros Guirec*, de M. Henri Rivière, évoquent pieusement l'âme recueillie de la Bretagne, son *Départ de Bateaux à Triboul* et ses deux *Etudes de vague* évoquent l'âme même de ses flots avec, toutefois, quelques effets exagérés. Les *Cimes*, le *Châtaignier* et les *Gerbes*, de M. Schmied, traités avec une énergie peu commune, opposent de curieux contrastes qui mettent bien en relief la manière décorative de l'artiste. Tout le fini, le vaporeux, la richesse de ton où se complaît la belle gravure anglaise se retrouvent dans les planches où M. Verpilleux célèbre Londres : *Saint-Paul* (intérieur) est une page merveilleusement éclairée par le rayon de soleil qui descend de la coupole et la *Gare* présente, dans d'admirables effets de lumière, un grouillement de foule d'un puissant effet.

Devant M. Pierre-Eugène Vibert, auquel le mois dernier l'*Art et les Artistes* consacrait une étude due à la plume de M. Edouard Sarradin, nous nous trouvons en présence du maître graveur

tiste. Sa série de bois pour la collection des « Maîtres du Livre » constitue une remarquable suite de portraits et les figures de Verhaeren, Rémy de Gourmont, Maurice Barrès, Baudelaire, Huysmans, Verlaine, etc., sont de puissantes expressions de vie intérieure.

La place me fait défaut pour m'étendre sur les autres envois. Je signalerai toutefois le *Petit Jardinier*, de M. Amédée-Wetter ; *The Tiger*, de M. Batten ; *Parisienne*, de M. Brizot ; le *Moulin à Vent*, de M. Brown ; les *Ballades de Clément Marot*, de M. Brayer, le *Cavalier*, de M. d'Espagnat ; le *Portrait du sculpteur danois Hamsen-Jacobsen*, de Mlle H. Brinckmann ; *Barque dans les marais de Saint-Omer*, de M. P.-A. Isaac ; les *Vaches*, de M. Veldher, et les œuvres de MM. Davaux, Deslignières, Gilles, Lee, Ralli, Ruzicka et Tinayre.

Salon de la Gravure originale en couleurs (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — L'idée mise en avant par le maître Raffaëli, voilà neuf ans déjà, suit triomphalement son chemin. Cette année, à l'attrait que présentaient les œuvres de MM. Raffaëli, Henri Jourdain, Labrouche, Franc-Lamy, Fonce, Loys Glocck, Le Gout-Gérard, Chabanian, Victor Gilsoul, Henry Cheffer, Cardet, Ulmann, L. Dauphin, T.-F. Simon, J.-J. Waltz (Hansi), etc., s'ajoutait celui de la double exposition rétrospectice d'eaux-fortes originales en couleurs, de MM. Gaston de Latenay et Luigini, le premier se servant pour exprimer sa pensée d'un art tout de noblesse et de grandeur, le second l'interprétant en un style nerveux, vigoureux et caractéristique.

Les Ironistes de la Femme (*64 bis, Galerie de la Boëtie*). — En attendant qu'elle ouvre ses portes en février prochain au 1er salon des Animaliers et à l'Exposition rétrospective des chefs-d'œuvre (peinture et sculpture) de Barye — deux manifestations d'art impatiemment attendues et qui seront, certainement, les plus sensationnelles de cet hiver, — la magnifique galerie de la Boëtie nous convie à l'Exposition des *Ironistes de la Femme*, titre original et joli, mais dont ne se sont pas pleinement imbus les artistes qui y ont pris part. Si l'ironie consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, très peu d'envois me semblent ironiques. A noter parmi ces derniers *Pantomine*, de M. Brunelleschi, où l'on voit un Pierrot verser sa coupe de champagne sur la gorge d'une jolie bacchante qui, des lèvres, semble dire : « Assez », et dont les yeux disent : « Encore », et une *Baigneuse*, de M. Eugène Cadel, qui pose l'Académie aux champs devant un garde-champêtre ahuri. Par contre, l'esprit ne manque pas. Charmants, le *Petit Noël*, de M. Maurice Neumont ; la stupéfaction de la nouvelle mariée qui, en ouvrant un tiroir, découvre un polichinelle, contraste amusamment avec le sommeil ronflant du marié ; la *Femme couchée*, de M. Vermillon, et la *Femme au singe*, de M. Lorenzi. Et puis, c'est M. Cheret, suivi de M. Péan, qui font sauter de délicieuses ballerines et d'émoustillants petits rats d'opéra ; c'est M. H. Rudaux et ses silhouettes d'artistes ; c'est M. Robida et ses féeries ; ce sont les délicieuses statuettes de M. Ouillon-Carrère.

Exposition de Peintres et d'Aquafortistes (*64 bis, rue de la Boëtie*). — Exposition intéressante où je relève parmi les peintures : *Un retour du Mont-Saint-Michel*, pris sur le vif, de M. E. Baudoux, appartenant au musée d'Avranches ; *Paysage*, joliment éclairé d'un lever de soleil, de M. Broquet ; une curieuse *Préparation du Couscous à Bou-Saada*, de M. Chuzin ; *Gitane jouant de la Guitare*, d'un savant coloris, de M. Gourdault ; La *Toilette de la Communiante*, encadrant dans la joie d'un décor printanier le recueillement d'une jeune fille, de M. Jamet ; *Gitane*, de M. L'hoir, mystérieuse et attirante ; *Paysage d'Automne*, dans une belle gamme rousse, de M. Menneret ; *Dans le parc de Trianon* (fin octobre), de M. Pellerier, avec, au premier plan, un bassin aux miroitements automnaux et, au fond, une perspective d'arbres jaunes, d'effets réussis. Parmi les eaux-fortes : la *Baraque*, bien ombrée, de M. Berthelier ; le *Faune dansant*, d'un beau mouvement, de M. Gardier ; le *Vieux Moulin*, rappelant vaguement la manière de Fritz Thaulow, de M. Levé ; un poétique *Clair de lune à Ploumanach*, de M. Lorrain ; un *Saint-Germain-l'Auxerrois* très fouillé, de M. Pinet ; et le *Penseur ailé*, d'une noble inspiration, de Mlle Ripa de Roveredo.

Exposition des Œuvres de Paul Lassence, peintre, et de Robert Chauveau, sculpteur (*Henri Manuel, 27, rue du Faubg-Montmartre*). — *Fête de Nuit*, la *Femme au Kimono*, le *Jet d'eau*, la *Danseuse* confirment l'appréciation émise par M. Camille Mauclair sur M. Paul Lassence, ce jeune peintre d'avenir qui « aime la couleur riche, la belle matière moelleuse comme une haute laine, brillante et croquante comme une soie, mate et nourrie de reflets comme une laque de Coromondel ». De plus, telles de ses eaux-fortes comme *Bruges*, le *Port de Londres* et le *Fané Cocon* évoquent la manière puissante et imaginative de Brangwyn dont il avait l'honneur d'être l'élève.

Les dix-huit bronzes, plâtres, cires perdues, de M. Robert Chauveau dénotent une technique

hardie et une observation méditative. Dans les *Vieux Chiffonniers*, le *Chemineau* et l'*Effort*, un réalisme observé de la vie extérieure s'allie à l'idéalisme des énergies intérieures de si heureuse façon que le souvenir mâle de Constantin Meunier, qu'ils évoquent vaguement, souligne mieux encore la personnalité du jeune sculpteur.

LA GRAVURE ORIGINALE EN NOIR (*Galeries Allard, 20, rue des Capucines*). — La faveur du public est revenue à la gravure. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à suivre les expositions multipliées et multiples consacrées à cet art, si longtemps mésestimé. Celle que nous offraient dernièrement les Galeries Allard avec les œuvres de MM. Brémond, Brunet-Debaines, Bruyer, Bouroux, Cazin, Charlet, Cheffer, Dallemagne, etc., etc., est une des meilleures qu'il nous a été donné de voir.

EXPOSITION ANNUELLE (*Galerie E. Druet, 20, rue Royale*). — Des envois de MM. Maurice Denis, Hermann-Paul, Pierre Laprade, Henri Lebasque, Aristide Maillol, Théo Van Rysselberghe, Paul Séruzier, Félix Vallotton, Louis Valtat composaient l'exposition annuelle du 1er groupe avec, pour invités, MM. André Dunoyer de Segonzac et Georges Lacombe.

Nous avons beaucoup admiré *Coucher de Soleil*, de M. Maurice Denis; *Tête de jeune Fille*, de M. Hermann-Paul ; *Fillette écrivant*, de M. Henri Lebasque ; *Sortie de Bain*, de M. Théo Van Rysselberghe ; la *Poussière*, de M. Félix Vallotton, et l'étrange vision *Murènes et Rascasses*, de M. Louis Valtat ; ainsi que le *Bas-Relief* (terre cuite), de M. Aristide Maillol, et le *Portrait de M. Antoine* (chêne), de M. Georges Lacombe.

Un regret, toutefois : pourquoi le maître Odilon Redon, porté pourtant sur le programme, n'a-t-il rien exposé cette fois ?

QUATRIÈME EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES ET GRAVEURS DE PARIS (*Galerie Brunner, 11, rue Royale*). — Si, comme les précédentes, cette Exposition a attiré foule nombreuse aux Galeries Brunner, c'est que sur les 160 envois qui la composaient il en était de vraiment remarquables. Je citerai particulièrement *Marchand de boutons d'or*, d'un beau réalisme, de M. J. Adler ; *l'Arc de Triomphe de l'Étoile*, une aquarelle avec de curieux effets d'ombres, de M. Frank-Boggs ; La *Partie de bridge*, animée, de M. Caro-Delvaille ; *Notre-Dame et la Place Maubert* de M. P. Chapuis, vue prise à vol d'oiseau, minutieuse autant que vivante ; *Une table et un lit* d'une coloration riche et vibrante de M. A. Chapuy ; les pastels pleins de mouvement de M. J. Chéret ; *la Fille-mère*, *le Lever* et d'admirables eaux-fortes de M. J. Forain ; la *Place Saint-Germain-des-Prés*, de M. Gabriel Rousseau ; l'*Ile des Cygnes*, d'une automnale mélancolie, de M. L. Gillot ; *Réunion de sport au parc de la Marche*, mouvementée à souhait, de M. [illegible] et la *Place du Théâtre Français*, de M. A. La Gandara ; *Notre-Dame* de M. Rafener ; le *Pont Alexandre III* de M. M. [illegible] de M. Steinlen.

Les deux dessins de M. Lepère *Dans le parc de Saint-Cloud* [illegible] la maîtrise de l'artiste, et les [illegible] dessins que M. M. Robin consacre à des sites de Paris font montre d'un art [illegible].

Une exposition rétrospective de S. Lépine ajoutait à l'intérêt de ce petit Salon et l'on a pu admirer de nouveau quelques belles toiles de l'artiste que dominaient *le Pont de l'Estacade*, *le Port aux vins* et *le Marché aux pommes*.

EXPOSITION DES TABLEAUX DE MAXIME MAUFRA (*Galeries Durand Ruel, 16, rue Laffitte*). — Côte d'azur et Côte d'émeraude font l'objet des trente cinq toiles de cette exposition. Elle classe définitivement M. Maxime Maufra parmi nos premiers marinistes. La vision très nette des choses revêt, sous la palette de l'artiste, une émotion intense grâce à laquelle la vie extérieure de la nature se double de sa vie intérieure. C'est l'âme même des vents qui fait tourner ce *Vieux moulin de Kerhostin* ; c'est l'âme même des flots qui rend mobile cette *Baie de la Napoule*.

EXPOSITION DES PEINTURES ET DESSINS DE PAUL DE CASTRO (*Galerie J. Chaine et Simonson, 19, rue de Caumartin*). — C'est une impression de lumière et d'air qu'on emporte de cette jolie exposition, où vingt vues de la Rochelle se dorent de couleurs blondes et bleues, où vingt vues de Londres s'enténuent de teintes grises et sombres, où dix-huit vues de Versailles s'ordonnancent architecturalement dans les verts multiples des quinconces et des ifs, les blancs polis des statues et des escaliers, les azurs divers des bassins et des ciels.

EXPOSITION DES PEINTURES DE [illegible] HYVANY (*Bernheim Jeune, 15, rue de Richepanse*). — L'influence d'Ingres et celle de Cézanne — au premier abord contradictoires — se reconnaissent dans les nus aux formes luxuriantes, dans les paysages aux plans aisés exposés par le jeune artiste hongrois. Mais ces deux tendances, alliées avec art, loin de nuire à l'inspiration du peintre, ajoutent à son originalité, qui se dégage nettement

personnelle et à laquelle il doit le succès qui a marqué ses débuts.

Exposition Nicolas Ivanoff (*A l'Art Russe, 7, Avenue de l'Opéra*). — Tout jeune encore, puisque né en 1885, M. Nicolas Ivanoff, de Moscou, après s'être assimilé la technique de l'art français, a su l'appliquer, avec une rare originalité, à l'art moscovite. Il a déjà illustré des *Contes* de Pouchkine et de Tolstoï et des *Contes populaires russes*. Les aquarelles et enluminures et surtout les six illustrations pour le conte russe *Coq d'or* qu'il expose, sont un très curieux mélange de l'art de nos anciens imagiers et de celui qui inspira l'icône russe ; c'est naïf et c'est sauvage à la fois, d'une simple mais étrange ordonnance de composition, avivée par un coloris d'une somptuosité toute orientale.

Exposition des Acquisitions et des Commandes de l'État livrées en 1912 (*École des Beaux-Arts*). Nous n'avons qu'à constater le succès obtenu par l'Exposition des acquisitions et des commandes de l'État, à l'École des Beaux-Arts. Tout a été dit dans l'*Art et les Artistes* sur les meilleures œuvres des trois Salons qui y sont rassemblées et dont l'ensemble constitue une sorte de salon idéal où le visiteur peut se promener sans fatigue, l'œil ravi, au milieu d'œuvres dont chacune a sa valeur propre et d'où se dégage, harmonieusement, la juste expression des diverses esthétiques modernes. Le succès de cette manifestation a été complet et la presse entière a très justement félicité la commission d'achat aux travaux de laquelle présidait le goût si sûr de M. Léon Bérard.

Adolphe Thalasso.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Trentième exposition de la Société Internationale de Peinture et Sculpture. — Exposition annuelle de la Comédie Humaine. — Exposition des peintures et aquarelles de M. Joseph Vallet (En Engadine). — Exposition des tableaux et aquarelles de M. Louis Batsh. — Exposition des tableaux (paysages et animaux) de M. Ed. Hamman.

Galerie A. M. Reitlinger, 12, rue de la Boëtie. — Exposition Yves-Edgard Muller. — Exposition d'objets d'art modernes, aquarelles et dessins. — Douzième exposition des peintres-graveurs français.

Galerie Bernheim Jeune & Cie, 15, rue Richepanse. — Exposition Filiger. — Exposition Vladislav Granzow.

Galeries Bernheim Jeune & Cie, 36 avenue de l'Opéra. — Exposition d'aquarelles de Paul Cézanne.

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition Henri Farge (verreries vénitiennes). — Exposition de dessins et aquarelles par MM. G. Agutte, A. André, P. Baignières, P. Bonnard, Bonhomme, J. [illegible], E. Charmy, M. Denis, G. Desvallières, Van Dongen, G. d'Espagnat, J. Flandrin, O. Friesz, Ch. Guérin, Hermann-Paul, G. Jaulmes, Fr. Jourdain, Laboureur, Ch. Lacoste, P. Laprade, A. Le Beau, A. Lhote, H. Manguin, A. Marquet, M. Marval, J. Puy, K.-X. Roussel, A. Rouveyre, P. Signac, L. Sue, N. Tarkoff, F. Vallotton, L. Valtat.

Galerie J. Chaine et Simonson, 19, rue Caumartin. — Exposition E. Hilda Rix. — Cinquième exposition de la Société Française et Argentine « L'Eclectique ».

Galeries Arthur Tooth et Sons, 41, boulevard des Capucines. — Exposition d'eaux-fortes originales en noir.

Galerie P. Mayoux, 4, rue Caulaincourt. — Exposition de peintures (Tolède, Ségovie, Madrid, Seville, Jativa, [illegible]) de M. José-A. Merediz. — Exposition Ch. Foerster (peintures, aquarelles, croquis, dessins, pastels, sculptures, [illegible]).

Galerie Taitbout, 36, rue Taitbout. — Exposition Louis Françon.

Galerie Boutet de Monvel, 18, rue Tronchet. — Exposition Marcel-Lenoir.

Lyceum-Club, 8, rue de Penthièvre. — Exposition de peintures de H. Tirman. — Exposition d'aquarelles de Cam. Cartier. — Exposition d'art décoratif de Berthe Cazin.

Galerie Jules Hautecœur, 172, rue de Rivoli. — Exposition de la Société des Amis de l'Eau-Forte.

Galerie Max Rodrigues, 172, faubourg Saint-Honoré. — Exposition de peintures de P. Barth, Ch. Lacoste, Peleczynski, Paviot, Pelmet et Peské.

Galerie Excelsior, 88, Champs Elysées. — Première exposition de la Gaîté de Paris. — Première exposition de l'Art Précieux.

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Exposition Madeleine Lemaire.

Galerie Moleux, 68, boulevard Malesherbes. — Exposition Magdeleine Popelin. — Exposition d'art décoratif.

Galerie Rapp, 41, avenue Rapp. — Exposition Daniel Dourouze (aquarelles). — Exposition Gabriel Pontier (peintures). — Exposition Edwin Bucher (marbres, bronzes, grès flammés).

Galerie Hausmann, 29, rue de la Boëtie. — Exposition d'aquarelles par Frank Boggs (les Châteaux de la Loire).

Galerie Eugène Blot, 11, rue Richepanse. — Exposition René de Saint-Delis (peintures).

Atelier Kreyder, 11, passage Stanislas. — Exposition des œuvres de feu Alexis Kreyder.

Galerie Marcel Bernheim, 2 *bis*, rue Caumartin. — Exposition de l'Art Intime.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

Il y a marchands et marchands et il faut reconnaître [illegible] par le temps qui court, ceux qui préfèrent appu[illegible] l'autorité de leur firme [illegible] talents honnêtes et droits au lieu que de viser les gros gains avec les gros scandales et d'amorcer le public par des exhibitions des maladies dérivées [illegible] du futurisme, du cubisme et autres ismes vaguement intermédiaires ou adventices. Tel ce François Joseph Brakl qui [illegible] dans le même quartier de Munich une troisième [illegible] au [illegible] de la *Scholle* et de ses protégés de la dernière heure, tantôt les frères Pretorius, l'un décorateur du livre, inspiré de l'Allemagne *Biedermaier*, l'autre délicat paysagiste, tantôt Rudolf Sieck, vraie âme ruskinienne-franciscaine en présence des campagnes environnant le Chiemsée ; tantôt, l'autre jour, ce somptueux Carl Strathmann qui eut fait grande figure aux expositions de la Rose-Croix [illegible], décorateur-né qui conçoit le tableau avant tout en objet précieux et ornemental, gaufré, rehaussé d'or et d'argent, miniaturé, unissant au modernisme du sujet des pratiques byzantines.

De même il y a éditeurs et éditeurs. Toute l'Allemagne s'est associée au jubilé des vingt-cinq ans d'activité d'Alexandre Koch de Darmstadt, fondateur et directeur d'une demi douzaine de revues d'art et d'architecture, toutes plus prospères l'une que l'autre ; toutes à l'avant-garde de mouvement artistique contemporain et ouvertes à l'art de France, d'Angleterre et de Russie aussi bien qu'à celui d'Allemagne ; jamais timides l'orsqu'il s'agit de découvrir un artiste de talent et [illegible] le suivre ensuite dans toutes les phases de son évolution. Mais une initiative aussi louable dans un autre domaine et qui prouve qu'un bon exemple n'est jamais perdu est celle qu'un tout jeune homme, M. Richard Piper vient de donner à Munich en fondant une maison d'édition d'où sortent exclusivement de très beaux livres, quant au fond et quant à la forme et qui, en trois ans, a rempli un programme vraiment formidable dans les trois domaines de l'art, de la littérature et de la musique. Là aussi l'on est toujours à l'avant-garde, à cette différence près que le dernier [illegible] de l'érudition, de la recherche en matières classiques et antiques s'y rencontre aussi bien que les plus discutées des nouveautés : Bruckner, Brahms et Beethoven en même temps que Reger et Mahler ; Hans von Marées et Hans von Volkmann que Cezanne et von Gogh, qui ont inspire des travaux allemands remarquables ; le poète Platen que M. Richard Strauss. Et rien ne saurait dire la beauté, la simplicité et le confort de ces éditions. Critique et historien d'art averti lui même, M. Piper a aussi signé quelques belles monographies de l'*Animal dans l'Art* par exemple, ou des essais aussi [illegible] que certain, qui lui fait grand honneur, sur les « Lieder » de Mahler.

[illegible] Institutions nouvelles, *Insel Verlag*, *Delphin Verlag*, aussi [illegible] crois que l'histoire du livre allemand pourrait bien n'avoir jamais connu de plus [illegible] alors que les illustrateurs s'appelaient D[illegible] Schongauer, Cranach, Holbein. Je d[illegible] d'après les prospectus, d'affligean[illegible]

Chez Heinemann, à Munich, une importante [illegible] rétrospective de l'œuvre [illegible] nom et une grande influence qu'il ne faut p[illegible] [illegible] Feuerbach peut paraître ennuyeux en France. Mais so[illegible] t-on [illegible] ce que peut penser [illegible] d'Ingres dont M. Maurice Denis, dans son admirable volume de *Théories*, nous apprend [illegible] grande intelligence et un grand travailleur, [illegible] toute leur vie soit une méthode, soit à réaliser « une fiction qui signifie quelque chose de grand » il est bien rare qu'ils n'aient pas rencontré au moins l'occasion de quelques nobles pages. Feuerbach n'eut-il laissé que certains dessins ; ne fut-il connu que par la composition de sa *Médée*, ou par la composition et le coloris de son plafond à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, qu'il forcerait l'estime de tous et l'admiration de quelques-uns au nombre desquels nous sommes fiers de nous être toujours inscrits.

Le statuaire Hildebrand a achevé et exposé le bas-relief auquel il a tant travaillé de la princesse Rupprecht de Bavière, enlevée si subitement à l'affection d'un pays qui tout entier se [illegible] de posséder quelque jour, comme la Belgique, une [illegible] mante et douée de tous les dons du cœur et de l'esprit, la seule [illegible] du pays de Louis II [illegible] monumental du célèbre sculpteur est-il bien celui qu'il fallait à cette délicatesse florale, à ce petit visage tout expression et rêve ? [illegible]

W[illegible]

AUTRICHE-HONGRIE

C'est toujours un rare bonheur pour nous de constater les indices de plus en plus fréquents en Hongrie de la vitalité artistique qu'un pays de cette [illegible] ne pouvait manquer d'acquérir avec la prospérité [illegible]. Deux de ses jeunes artistes sont en train de se faire une certaine célébrité [illegible] MM. Peter K[illegible]

Le premier nous donne une sorte de réédition de Zorn. [illegible]

[illegible] g[illegible] et pastorale de la plaine, la vie [illegible] de l'asile et du château [illegible] M. Kunman n'en est encore [illegible] certes du métier bien su et se contente [illegible] métier souverain, à de sobres études d'intérieur, à des portraits d'un bourgeoisisme regrettable et à des nus qui sentent le modèle quelconque. Qu'il est [illegible] peintre, mais étant si beau peintre qu'il est donc dommage de dépenser son talent à la traduction littérale de spectacles indifférents et pas même composés.

Le cas de M. Nicolas Haz est tout autre : c'est l'un des plus intellectuels qui se puissent citer et il faut avouer d'emblée que, depuis de longues années, la découverte d'aucun artiste nouveau ne nous avait procuré un plaisir aussi inattendu. Depuis de longues années aussi, aucun débutant ne s'était rencontré qui se fut mis à pareille discipline. Et le résultat le plus clair est que voici le début d'un maitre. Né à Zolyom, en plein pays slovaque, puis déménagé avec sa famille sur cette terreuse falaise de Dunaföldvar, d'un profil si énergique en contre jour au bord de la plaine basse, des saulaies et des îles du Danube, inondées d'une insoutenable clarté, un enfant est là qui dessine à tort et à travers tout ce qu'il rencontre et, tout seul, avec une précocité incroyable, étudie l'anatomie d'après les livres dont il copie les planches jusqu'à ce qu'il les sache absolument par cœur. Le voici à l'Académie de Budapest. Non content de copier le modèle avec une intelligence à laquelle ne comprennent rien ses camarades et pas davantage quelques-uns de ses professeurs, il analyse chaque mouvement, chaque attitude avec une rigueur scientifique, établissant à côté du dessin son anatomie infailliblement. Puis il voyage : Florence, Munich, Paris, Londres. Avec une obstination systématique, pendant un an ou deux il ne s'occupe que du modèle. Tout ce qu'il voit, il le décompose désormais en ses plans. Puis, pendant un an ou deux, il ne fait plus rien que décrire la silhouette. Il arrive à tracer le contour des personnages, d'une foule entière avec une rapidité télégraphique, une précision presque mathématique et d'une ressemblance simplifiée qui défie aussi bien tout chiqué que tout procédé mécanique. Ensuite il ne s'occupe plus que de la couleur, sans esquisse préparatoire, la pureté de ton, le premier jet de l'impression dans toute sa fraîcheur et certaines de ses études alors sont tout ce qui peut se voir d'exquis. Entre temps, comme il faut gagner son pain, il improvise avec une rare entente de la vie moderne les faits divers audacieux et charmants d'une collaboration suivie à deux journaux illustrés de Pest : *Kakas Marton* et *Uj Idök*. Il reste cette maitrise de la perspective. De la même façon que l'anatomie, notre artiste, toujours guidé par les théories de Leonard de Vinci, l'apprend exclusivement, puis la refait toute à son usage: « Je l'ai étudiée deux ans, je me fais fort de l'enseigner en six ou huit heures ». Et l'on se convainc aussitôt qu'il dit vrai. Un voyage au Tyrol n'a pas d'autre but que d'illustrer cette pratique. Et le branlebas des architectures irrégulières de pierre et de bois s'ordonne comme pour l'illustration d'un traité à venir. Il y a là en portefeuille, une chose après l'autre, tous les éléments de ce que les pianistes appelleraient des études de vélocité transcendante. Nicolas Haz est armé pour aborder enfin le vrai tableau, le tableau autre encore que ces charmantes notations de l'intérieur de l'atelier de Laszlo, ou de la Theresienwiese préparant sa fête d'octobre, de tels recoins de Londres, de tels bouquets de fleurs : le tableau qui soit une œuvre enfin.

Là encore M. Haz se comporte très différemment des peintres d'aujourd'hui. Il caresse depuis sa jeunesse trois ou quatre idées et de loin en loin les réalise à nouveau au fur et à mesure de l'acquis de son infatigable science. On croirait qu'une telle discipline ne peut produire qu'un maniaque. Oui, si elle était imposée. Mais remarquons que M. Haz est avant tout un autodidacte qui contrôle et refait pour lui-même tout ce qu'on prétend lui apprendre. On pense à Descartes.

Il est le premier à avoir été ému par les scènes de la conscription en dehors de tout esprit anecdotique. Ses têtes de conscrits qui chantent, un peu éméchés, sur des fonds de place publique de village et de chaumières aux murs blancs sont avant tout deux choses: des dessins d'un caractère que je me permettrai d'appeler monumental, et des notations de couleurs d'un impressionnisme exquis. Puis vient le tableau dont la composition fait penser aux inoubliables *Collectionneurs de timbres* de Hans Sandreuter, ce portrait décisif et comme archétype de l'adolescence bâloise. Il s'agit ici de l'adolescent hongrois de la même façon et dans la même mesure typique.

Il faut se réjouir beaucoup de cette soudaine révélation de M. Ház. Elle promet à la Hongrie un artiste d'importance. N'est-ce pas après tout l'une des plus émotionnantes, des plus inespérées rencontres qui se puissent faire de nos jours, celle à la fois d'une grande science, d'une grande poésie, et d'une grande jeunesse de cœur unies en une parfaite sincérité et une vraie modestie.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

La première exposition importante de cette saison a été celle, à la galerie Vilchés, du peintre sévillan Gonzalo Bilbao, un des artistes espagnols contemporains les plus renommés, mais qui ne se produit plus guère à Madrid, malgré les succès qu'il y a remportés aux Salons antérieurs. C'est à Séville que travaille Bilbao, épris de son terroir auquel il emprunte la plupart de ses sujets. Mais quelques-uns de ses envois actuels attestent ses pérégrinations artistiques et la variété de sa manière, depuis sa *Fantasia marocaine* dans le goût de Fortuny et sa *Visite au château*, un peu « précieuse » jusqu'à ses paysages français (*Pré de Chateauneuf*, *Moulin dans la Charente*) d'une facture très moderne. Pareille variété se retrouve jusque dans ses toiles sévillanes, où la vérité commune de l'ambiance et des types locaux, si accusée surtout dans sa *Gitanilla*, ne fait que mieux ressortir la différence de conception et d'exécution, tour à tour fouillée ou sommaire, ou de tonalité, tantôt lumineuse, tantôt opaque, d'œuvres telles que *Figaro* et *La Roméria de Torrijos*, tableaux de genre qui datent un peu ; la série d'études de la Manufacture de Tabacs, dont certaines, par leur composition, contrastent avec la spontanéité impressionniste des autres ; les coins de jardins ou de « patios » sévillans, quelques-uns vibrants comme des Rusiñol ; ou enfin les ébauches diverses, d'une

notation aussi juste que rapide. [illegible] également, deux portraits : celui de [illegible], effigie d'apparat qui garde néanmoins [illegible] très naturelle, et celui du docteur [illegible] très poussé et très puissant.

A Barcelone, les expositions particulières [illegible] celles de marines et jardins du paysagiste [illegible] au talent correct et solide, chez Parès, [illegible] Armengol; au Salon Esteva, des vues des Baléares et des Pyrénées françaises d'Alejandro Riquer, [illegible].

Au moment où « Gréco ou le secret de [illegible] » de Maurice Barrès nous invite à déchiffrer l'énigme de l'étrange peintre crétois hispanisé, il est intéressant de signaler la solution, toute physiologique et non plus psychologique, que propose un oculiste espagnol, le Dr [illegible] Beritens, dans un curieux article de la Revue *Por Esos Mundos* intitulé « Pourquoi Gréco peignit comme il peignit ». D'après lui, l'allongement caractéristique et de plus en plus accusé des figures de Domenicos [illegible] serait uniquement dû, non point à un parti-pris pictural, ou à une sorte d'exaltation mystique, mais à un vice de conformation oculaire, un « astigmatisme » dû au « strabisme divergent de l'œil droit par réfraction défectueuse », dont l'auto-portrait du Gréco dans son chef-d'œuvre, l'*Enterrement du comte d'Orgaz* offrirait tous les symptômes, et qui explique fort bien, de dire le Dr. Beritens, les défauts, qu'on croit voulus, de dessin du Gréco et son évolution. Le critique espagnol M. Cossio avait distingué chez lui quatre époques, la première, dite italienne, jusqu'en 1571, les trois autres espagnoles, l'une de [illegible] à [illegible], l'autre [illegible] à [illegible], la troisième de [illegible] à sa mort en [illegible]. La période italienne et la première espagnole sont à peu près [illegible] quant à la correction du dessin, tandis que les [illegible] historiographe [illegible] diverses [illegible] correctement [illegible]

[illegible] des tableaux tels que le *Saint-Maurice* [illegible] le *Saint-[illegible]* [illegible] l'*Enterrement du comte d'Orgaz* [illegible] en supposant que [illegible] justement d'après sa propre thèse. En attendant une réponse compétente [illegible] son compte [illegible] MM. Barrès [illegible] le Gréco cédant [illegible] l'hallucination de Tolède, qu'à imputer toute sa saisissante originalité au manque de lunettes *ad hoc*.

J. Causse.

ITALIE

Sitôt rentré, après un nouveau et court séjour à Paris, j'ai dû m'occuper d'un *Salon* absolument inconnu en France et donner des impressions du *vernissage* des nouvelles œuvres d'art ajoutées à cette immense galerie de sculptures modernes qu'est le cimetière monumental de Milan, unique dans son genre par la quantité et la richesse de ses monuments qui représentent l'évolution esthétique et technique de la sculpture en Lombardie depuis quarante ans, évolution qui a eu une sensible influence sur les autres régions d'Italie plus attachées à la tradition. Les cimetières de Gènes et de Turin ont aussi le même caractère de musée, mais sont bien loin d'avoir l'importance artistique du cimetière de Milan.

Et, en me souvenant de l'humilité des gris cimetières historiques de Paris, du vérisme [illegible] des tombeaux français du *Cinquecento* et de la décorative et littéraire éloquence de ceux du *Seicento*, on relève d'autant plus le caractère particulier du grand cimetière de Milan. Parfois un sentiment sincère, mais, malheureusement, plus souvent une simple vanité de riches bourgeois [illegible] l'art sans toujours le trouver, et il faut noter que cette préoccupation de beauté, dédiée aux morts, ne correspond pas un même besoin dans la vie, [illegible] dans les habitations et dans les édifices publics. Quoi qu'il en soit, le cimetière contient des œuvres d'art vraiment intéressantes : quelques grands sculpteurs milanais ne peuvent être connus que dans ce cimetière [illegible] qu'il s'agit d'artistes qui ne figurent [illegible] exposition, même en Italie, [illegible] quelques-uns par une culte [illegible] recommander à ceux qui viennent en Italie, convaincus qu'il y a encore des artistes, d'ajouter à la visite à quelques galeries d'art moderne celle des cimetières de Milan, de Gènes et de Turin, [illegible] les visiteurs doivent s'attendre à rencontrer aussi un grand nombre de choses vulgaires et ridiculement bourgeoises.

Pour donner une idée des œuvres du cimetière de Milan [illegible] il suffira de dire qu'un monument est constitué par trois grandes figures de femmes nues ; un autre par un groupe d'une paire de bœufs [illegible] sous la charrue et conduits par deux laboureurs ; un autre encore par un grand haut relief en bronze représentant la moisson. [illegible] d'éloigner, non seulement la pensée religieuse, mais même [illegible].

* * *

L'exposition internationale de Venise vient de se fermer [illegible]-ci ; c'était la dixième de ces expositions *biennales*

[illegible] tradition et, on peut même ajouter, ont [illegible] le international. Dans ces expositions l'art français a tout de suite pris et gardé chaque [illegible] qu'il occupe dans l'art en Europe. [illegible] que le succès des salles du palais principal, réservé aux artistes italiens, a été le triomphe d'un peintre lombard mort en 1878, Tranquillo Cremona (dont [illegible] de donner bientôt un *profilo*), dans les pavillons étrangers, la plus grande attraction fut évidemment le nouveau pavillon de la France avec l'exposition collective de quatre peintres qui s'étaient déjà fait admirer à Venise : MM. Simon, Blanche, Ménard, La Touche.

Quoique cette exposition de Venise ait eu lieu une année seulement après celle de Rome, et malgré la dépression économique générale, augmentée en Italie par l'état de guerre, les résultats ont surpassé les espérances les plus larges quant au nombre des visiteurs et les ventes dont le chiffre a atteint 580,000 francs. On doit noter que les achats faits par les étrangers ont été plus importants et plus nombreux que dans toutes les expositions précédentes. Le total des ventes, dès le commencement, s'éleva à 4,070,000 francs.

Pour la onzième *Biennale*, outre les six pays qui ont déjà un pavillon spécial, prendront part l'Autriche, la Hollande, la Russie, l'Espagne et les États-Unis.

CARLO BOZZI.

ORIENT

SALONIQUE *et ses Mosquées*. — L'Art possède en soi-même un intérêt implicite d'une supériorité, d'une suprématie telle sur les autres intérêts qu'il peut hardiment aborder les questions les plus épineuses sans crainte de perdre un instant son immuable sérénité. Même lorsque races et religions s'entrechoquent et s'entredéchirent son rôle consiste à faire enseignement de beauté.

Tel est le cas qui se présente aujourd'hui avec la ville de Salonique, occupée par les Grecs, convoitée par les Bulgares, sur laquelle l'Autriche jette un regard d'aigle et que la Turquie, malgré tout, espère bien encore vaguement conserver, ville célèbre dans le passé, où saint Paul prêcha la foi chrétienne, ville célèbre dans le présent par la fameuse captivité du Sultan déchu, Abdul Hamid II, ville célèbre dans l'avenir à cause même des convoitises suscitées. Éloignant tout souci politique, tâchons de communiquer aux lecteurs de cette Revue un peu de l'idéal d'art dont la capitale macédonienne est imprégnée et que les réalités sanglantes, pas plus aujourd'hui qu'autrefois, n'ont pu atteindre.

Il est un fait qu'après Athènes, Salonique est, dans les Balkans, la ville où se retrouvent le plus de monuments de la merveilleuse époque byzantine.

Parmi les nombreuses églises, converties toutes en mosquées sous les sultans Sélim I[er] et Soliman le Grand, il convient tout particulièrement de citer :

Sainte Sophie (Aghia Sophia) de Salonique, édifiée sous Justinien, par le même architecte, Anthemius des Tralles, et sur les mêmes plans de la basilique de Byzance. Quoique beaucoup plus petite, elle est au point de vue architectural d'un intérêt bien plus grand que l'Aghia Sophia de Constantinople. C'est une des plus pures merveilles de l'archéologie byzantine. On se rappelle l'émotion causée, il y a quatre ans, dans le monde des arts, par la découverte de M. Marcel Le Tourneau, architecte diplômé du Gouvernement français, envoyé spécialement en Macédoine et en Thessalie, à l'effet d'étudier les monuments byzantins. Le débadigeonnage qu'il opéra à l'intérieur de la coupole mit à jour un ensemble incomparable de mosaïques, unique pour l'étude de l'art byzantin, ainsi, d'ailleurs, qu'en témoignent les aquarelles communiquées, à ce moment-là, à M. Diehl, l'éminent professeur d'histoire byzantine à la Sorbonne. Une grande zone circulaire courant autour de la coupole encadre en un flou de nuages dorés la Sainte-Vierge, entourée d'anges et des douze apôtres, et donne une valeur extraordinaire aux mosaïques du centre représentant le Christ s'élevant au ciel porté sur des ailes de chérubins.

Il y a là des spécimens de la décoration primitive du VII[e] siècle — tel le Sauveur — et du VIII[e] siècle — telle la Madone — d'autant plus précieux que les mosaïques de cette époque sont d'une extrême rareté. Les anges et les apôtres sont de la bonne époque byzantine, fin X[e], commencement XI[e] siècle.

Une autre mosaïque d'une richesse inouïe et incontestablement la plus belle connue de cet art merveilleux se trouve au-dessus du maître-autel et représente la Sainte-Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras, assise sur un trône de gloire. Les mots sont impuissants à traduire la perfection de cette incomparable œuvre d'art.

De précieuses mosaïques également, et dans un état parfait de conservation, décorent la *rotonde* de la Mosquée *Ortadji-Sultan-Djami*, une des plus belles et des plus riches de Salonique. C'est là, d'ailleurs, le plus ancien monument de la ville. Consacrée sous le culte chrétien à saint Georges, cet édifice daterait, suivant les archéologues, d'une époque antérieure au christianisme. Ce ne serait qu'un ancien temple voué autrefois aux divinités païennes et affecté, aux premiers jours de l'ère nouvelle, à la croyance du Christ. C'est dans cette église que saint Paul prêcha la douce loi du Sauveur. Taillée dans un grand bloc de marbre, en forme circulaire, la chaire, du haut de laquelle l'apôtre fit entendre la parole divine fut, il y a quelques années, sur le point d'être vendue à l'étranger. Feu Hamdy Bey, directeur alors des musées impériaux ottomans, s'opposa formellement à cette vente et fit transporter au Musée de Constantinople, où il se trouve actuellement, le piédestal de cette chaire, d'une valeur archéologique inestimable.

Dans une prochaine chronique, la place me manquant aujourd'hui, j'entretiendrai mes lecteurs des autres monuments principaux de Salonique, notamment des mosquées Kassimié-Djami — ancienne église de Saint-Déméter et Saatli-Djami dans laquelle, en 1876, furent assassinés les consuls de France et d'Allemagne, — de la Tour du Sang, dénommée aujourd'hui la Tour Blanche, de l'Acropole avec sa citadelle et du fameux Arc de triomphe, dit de Salonique.

A. DE MITO.

ECHOS DES ARTS

Le Premier Salon des Artistes Animaliers.

C'est le 18 février prochain qu'aura lieu, dans les superbes *Galeries La Boëtie*, l'inauguration du Premier Salon des Artistes Animaliers, organisé sur l'initiative de la revue *l'Art et les Artistes*.

A cette exposition figureront, à côté des œuvres [illegible] meilleurs animaliers français, des envois de Bruno L[illegible], le grand peintre suédois, et des sculptures du Prince Paul Troubetzkoï, invités tous deux à titre étranger.

Enfin, une magnifique exposition des œuvres [illegible] de Barye, *peintre* et *sculpteur*, couronnera cette intéressante manifestation qui comptera parmi les plus belles fêtes artistiques de l'année.

Dons et achats.

L'État a fait les achats suivant au Salon de la *Gravure originale en noir:*

Cheffer, *Palazzo ca Doro ;* Brémond, *Sur la Falaise ;* Jouas, *Notre-Dame ;* Oudard, *Mélancolie ;* Gabriel, *En Hollande ;* Grouiller, *Caudebec ;* Gobo, *Déchargement à Anvers ;* Le Meilleur, *Mare à Venesville ;* Edouard Léon, *Rue du vieux Triel ;* Féau, *L'Ile Tuddy ;* Toupey, *une Partie de cartes ;* Jouvet-Magron, *la Crypte de l'Aquillon ;* Bouroux, *la Rue Mouffetard ;* Bastien de Beaupré, *Ancienne Chaumière bretonne.*

Après avoir fondé et doté le merveilleux Musée de Bucarest, M. A. Simu vient d'en enrichir les galeries des remarquables acquisitions faites, en 1912, au cours de son dernier voyage en Europe. Ce sont des œuvres de peinture et de sculpture, des eaux-fortes et des aquarelles, presque toutes de premier ordre, et surtout de Maîtres français. Aussi reviendrons-nous prochainement dans une chronique spéciale sur les nouvelles collections dont le Mécène roumain a orné les salles du Musée Simu, un musée digne de tous points de figurer dans les centres les plus éclairés de la civilisation occidentale.

Nécrologie.

Le sculpteur Théodore Rivière, qui vient de mourir, est à juste titre considéré comme le rénovateur de la statuette en sculpture. Il eut de nombreux imitateurs, mais ils ne l'égalèrent jamais. Le Musée du Luxembourg possède de lui des œuvres très intéressantes et d'une inspiration très diverse, telles que *Salambô chez Matho* et les *Deux Douleurs*.

Les admirateurs de Rivière apprendront avec plaisir qu'un Comité s'est formé pour lui élever un monument funéraire et que, présentement, une exposition de ses œuvres est ouverte au Musée Galliera.

Le mois dernier, M. Jules Comte, membre de l'Académie des Beaux-Arts, Commandeur de la Légion d'Honneur, succombait à la maladie qui le minait depuis de longs mois. Il était âgé de soixante-six ans.

Il avait fondé la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* et créé la *Revue d'Art Ancien et Moderne*.

La Direction de *l'Art et les Artistes*, tout douloureusement impressionnée par la mort de ce distingué confrère et [illegible]

Revues étrangères.

Staryé Gody [illegible] année.

Le texte de *Staryé Gody* [illegible]

Staryé Gody [illegible]

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaia).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, [illegible] fr. ; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part [illegible].

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bimensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année, elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Galerie La Boëtie, 64 *bis*, rue La Boëtie. — Du [illegible] au [illegible] janvier : Premier Salon annuel des Maîtres de la [illegible]. — Le [illegible] prochain : Exposition rétrospective de Barye (sculpture et peinture) et *Premier Salon des Artistes Animaliers.*

Galerie A. M. R[illegible], rue La Boëtie. — Du [illegible] au 30 janvier : *La Femme et l'Intime*. — [illegible] mars : Exposition [illegible]. — Du [illegible] au 22 mars : Exposition [illegible].

Galerie Bernheim Jeune, 15, rue Richepanse. — Du [illegible] 25 janvier : Quatrième Exposition [illegible].

Salon des Indépendants [illegible]

Grand Palais. — Du [illegible] Du 24 [illegible] Société [illegible] française.

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES D'ART

L'Art, le Boulevard et la Vie, par Georges Maurevert. (H. Floury, éditeur, 1, boulevard des Capucines.)

Livre charmant, livre de fin lettré, plein d'observations aiguës, écrit sans parti pris, harmonieusement dosé de savoir, sans pédantisme, d'émotion et de légère ironie, où les notations d'art, les croquis pris sur le vif, les impressions les plus diverses alternent avec de véritables études, finement analysées et fortement documentées, sur diverses hautes personnalités artistiques et littéraires. Jugez de tout l'intérêt d'art et de vie qui s'attache à ce petit volume de 300 pages, où chaque ligne est un lumineux frisson, en lisant les titres seuls des divisions de l'ouvrage : *Des vivants et des ombres. Au soleil de la Riviera. Articles de Paris. Croquis et impressions de voyage. Quat'z-arts et autres...* Livre à lire et à relire.

N'oublions pas que c'est M. Georges Maurevert qui, le premier, a publiquement jeté, et avec quelle éloquence indignée et communicative, le cri de guerre contre les affiches infâmes qui, chaque jour de plus en plus, envahissent nos campagnes de France comme une lèpre.

A ce titre, il méritait aussi la reconnaissance des artistes et notre Revue et tous ses lecteurs, trouveront ici une heureuse occasion de lui adresser leurs plus vives félicitations.

Ondine, par de La Motte-Fouqué, illustré de 15 planches en couleurs d'après les aquarelles d'A. Rackham. (Hachette et Cie, 79, boulevard Saint-Germain. Un volume in-8, cartonné toile pleine, 12 francs.)

Ondine est une humble fille de pêcheurs ; le ciel ne lui a donné que la beauté ; les divinités bienveillantes et malveillantes des eaux se disputent sa destinée et, à travers les aventures les plus prodigieuses, elle devient princesse, tour à tour heureuse et malheureuse.

La première édition française vient de paraître du ***Catalogue officiel des tableaux du musée du Prado.***

C'est la traduction de la dixième édition espagnole de Madrazo, corrigée, avec la numération changée, illustrée de 100 gravures hors texte et contenant 114 fac-similés de firmes intercalés. L'ouvrage, édité avec beaucoup d'art et de soin, est complètement mis à jour et les titres des tableaux y figurent tant en français qu'en anglais. Il a été imprimé par J. Lacoste, photographe éditeur et photographe officiel du musée du Prado, Calle de Cervantes, 25, Madrid. Relié toile : 12 francs.

Il est permis d'espérer que les ***Essais sur l'art Egyptien,*** le tout récent ouvrage de M. Maspero, donneront désormais au public, le goût d'examiner avec attention les salles consacrées à l'Egyptologie dans nos musées. Pour la plupart des visiteurs, des œuvres que nous a léguées l'ancienne Egypte, il se dégage une impression de monotonie ; car ils n'ont pas appris à rechercher les différences d'exécution qui les distinguent ; et ils ne se doutent point de la diversité des écoles d'où sortirent les œuvres exposées. Les merveilleux bijoux, les objets d'art variés, qu'enferment les vitrines, sont non moins dignes d'une conscientieuse étude. Unissant le sens artistique le plus clairvoyant à l'érudition la plus souple et la plus aisée, M. Maspero sera désormais, grâce à ces Essais, le maître de tous les amateurs soucieux de pénétrer l'art dans ses manifestations les plus diverses. La beauté et l'abondance des illustrations sont dignes du texte évocateur et charmant qu'elles accompagnent ; il faut qu'on sache que M. Maspero n'est pas seulement un savant universellement renommé, mais encore un parfait écrivain.

E. Guilmato, éditeur.

Les Dessins de la Galerie Royale des Offices de Florence. Une nouvelle publication très importante vient de commencer chez Leo S. Olschki, éditeur à Florence.

Cette publication systématique paraît sous la direction de MM. P. N. Ferri, conservateur des estampes et dessins de la Galerie des Offices, C. Gamba, Inspecteur honoraire du Musée de Florence, Ch. Loeser, M. A., G. Poggi, Directeur des Galeries de Florence.

Elle comportera quatre porte-feuilles de 100 planches au moins par an. Chaque porte-feuille de 25 fac-similés de dessins d'un artiste seul ou d'un groupe d'artistes homogènes, avec un texte explicatif en italien. Les fac-similés dans le format, les couleurs et la qualité des dessins originaux.

Le premier porte-feuille de 25 planches du *Pontormo* a trouvé l'accueil le plus enthousiaste dans le monde entier, de sorte que l'édition tirée à 500 exemplaires seuls est à peu près épuisée par souscription.

Conditions de souscription : 250 francs — 10 livres sterling — 50 dollars — 200 marks — par an, pour quatre porte-feuilles, affranchissement non compris.

L'éditeur Floury vient d'ajouter à son intéressante collection d'ouvrages sur l'Art, un livre de M. Pierre Baudin : ***Sur l'Art contemporain.***

L'auteur y analyse, avec sa liberté d'esprit habituelle, les rapports de l'art avec la société contemporaine et les conditions d'existence des artistes à l'époque actuelle.

Livre sans parti pris, où dominent l'observation des faits et une pensée à la fois très humaine et très française.

Diodore Rahoult, par M. Emile [illegible]. — Etude à la fois très spirituelle et très documentée sur le charmant peintre Grenoblois. (Lefebvre-Ducrocq, éditeur à Lille.)

Divers.

Sourions.., par C. M. Detanne. (Eugène Rey, éditeur, 8, boulevard des Italiens.)

De l'amour physique, par Camille Mauclair. (Ollendorff, éditeur, 50, Chaussée d'Antin.)

Le sang des Émeutes, par Yves Le Febvre. (Eugène Figuière, éditeur, 7, rue Corneille.)

La ville du Passé, par Auguste Rouquet, décorée de trois bois gravés originaux et de deux dessins, par Jane et Auguste Rouquet. (Éditions d'art de la *Revue méridionale*, Carcassonne.)

Feuilles mortes, par Jacques Morel, roman illustré de dessins de Casimacker. (Hachette et Cie, éditeurs, 79, boulevard Saint-Germain.)



Ph. Lacoste — *Collection du Marquis de C. T.*

VELASQUEZ — TÊTE DE CERF



PAYSAGE CRÉPUSCULAIRE (PEINTURE A L'HUILE)

BARYE, PEINTRE

Ses historiographes ont dit les résistances que Barye rencontra dans l'affirmation de son art ; on regrette généralement que dans Paris ses rares grandes œuvres aient été érigées à l'écart ; depuis sa mort (1875), beaucoup d'artistes ont pu s'étonner encore de ce que pas un de ses « fauves » ne rappelle en place d'honneur que le Jardin des Plantes fut son laboratoire ; la foule sait seulement près des collections du Louvre qu'il fut un grand sculpteur. C'est dire à quel point on oublia de le considérer comme peintre. La critique parla brièvement de ses toiles et de ses aquarelles (1), ou même point ; et pourtant si je rassemble dans ma mémoire les pièces des collections où elles furent religieusement recueillies avec ses dessins, leur réunion m'apparaît d'une originalité intense, et comme le document le plus particulier et le plus intime de son génie.



ÉLÉPHANT MORT (CROQUIS)



Cliché Vizzavona — *Coll. de M.me Lejuel.*

TIGRE CHASSANT (AQUARELLE)

Barye, en effet, est un type d'artiste concentré, ennemi des gestes inutiles ; s'il peignit peu, il le fit cependant parce qu'il avait à exprimer un sentiment auquel la sculpture ne pouvait contribuer suivant son souhait, et c'est là l'argument le plus en faveur de cet œuvre peint.

S'il emprunte quelquefois pour une peinture un motif dont nous connaissons aussi le bronze, le plus souvent, il innove et groupe des formes que sa sculpture n'eut pas dites ainsi, son style y prend une saveur qui n'est ni moins imposante, ni moins révélatrice ; il dit autre chose, voilà ce qui est certain ; il interprète dans un sens nouveau.

Sculpteur, il exprime la bête avec une intégrité de mesures constante, avec une surveillance sévère de tout ce qu'il relate, avec le souci d'être en accord absolu avec ses *canons*, avec le parti de conserver dans son exécution un faire de statuaire, une silhouette d'une fermeté accomplie sous tous ses profils, des plans si puissamment éclairés et soutenus, que telle statue de lion ou de cerf pourrait, sans que rien de son ensemble y perdît, être amplifiée même au-delà de la taille de son modèle.

Peintre, il n'emploie nullement la forme lyrique et passionnée de Delacroix ; s'il pense quelquefois à Géricault, il le fait avec des réminiscences très fidèles, attestant une admiration absolue et profonde du fougueux maître qu'il révéra. En définitive, il semble s'abstraire, même quand il peint les combats les plus acharnés, dans une réticence farouche, et comme il les situe, il nous transporte dans des solitudes qui, si elles ne sont point l'Asie ou l'Afrique où il n'alla jamais, nous en suggérent du moins un élément essentiel. Bien que le contrôle du compas intervienne de loin en loin, que certaines reprises précèdent souvent son établissement, la forme prend ici un caractère d'une émancipation singulière, elle porte l'empreinte d'une pensée très libre, d'une grande et splendide désolation, reflets d'une âme particulièrement propre à exprimer un sujet dans lequel la force, la solitude, le silence de la nature sauvage trouvèrent un prophète.

Car Barye fut en cela un novateur. Qui donc avant lui avait concentré la pensée de toute une vie à l'énigme de la bête sauvage, indépendante et vraie ? Ne faut-il point remonter aux artistes des



Cliché Vizzavona — *(Coll. de Mme [illegible])*

LION EN MARCHE (AQUARELLE)

anciennes civilisations, aux chasses des bas-reliefs assyriens, aux sculptures de l'Inde antique, aux peintures à fresque des Egyptiens ou aux estampes persanes, pour retrouver dans la pensée humaine le souci de ce motif exprimé pour lui-même. C'est de cette lignée que Barye resurgit, comme un fleuve perdu ; son choix est de cet ordre, bien que de très rares croquis soient notés d'après des chasses de la Renaissance ou du XVIIe siècle, qu'une autre feuille le montre reprenant avec une sûreté superbe une série de croquis d'après un cheval cabré de Géricault, ou ailleurs, d'après un antique grec. Mais je connais aussi tel crayon, d'après les Hamadryas du Louvre et la série de ses bronzes qui le montre tant fidèle à la forme féroce des sculpteurs assyriens ; et, dans ses peintures, il est logique de voir son esprit s'incliner plus volontiers à l'influence des Persans qu'à celle des Chinois ou des Japonais ; un seul dessin d'une collection de Paris qui compte une réunion incomparable de ses œuvres, montre, dans un style qui s'apparenterait aux maîtres d'Extrême-Orient, un gros *Singe anthropoïde à cheval sur un gnou*, le même dont on sait le bronze : le traitement du dessin, à l'encre, est d'un burlesque surprenant, avec un échevèlement des deux bêtes, qui mêle au grotesque, une fantaisie étrange et terrible.

Parmi ses contemporains, Théodore Rousseau est le seul qui donne à ce point cette note d'une voie nouvelle, infiniment sensible où la science la plus profonde accorde sa véracité aux affirmations les plus spontanées de l'artiste, dans l'évocation synthétique des origines du globe. Telle aquarelle de Barye représente une *Lionne qui se roule en jouant devant ses deux petits :* les prunelles claires des lionceaux à l'abri du roc, décèlent moins d'abandon dans ce site rocheux dont ils subissent la vague terreur ambiante ; comme le ventre au pelage pâle de la mère, virant brusquement, donne à la scène une clarté insolite : comme cela se passe étrangement sur la terre et dans le temps. Le rut, la faim et la peur sont nés. Muscles prêts, aux détentes confiantes dans toute leur action pour une fuite inopinée ou pour l'attaque fortuite dans des régions où l'espace seul est le salut.

Ciels où de lourds nuages condensent le déluge tari, éclairements désolés et épars d'un soleil



Musée du Louvre.

LIONS AU REPOS (PEINTURE A L'HUILE)

lointain projetant sur le sol les ombres énormes des nuées où s'apaise la rumeur du chaos. La terre y est comme un lieu maudit en proie aux débats d'éléments qui peuvent la détruire à l'instant, et cela sans outrance visible, de la main qui retraça ces évidences, mais avec l'attestation de l'équilibre atteint dans l'animal de création toute actuelle avec son corps neuf et si superbement fort, prototype d'une génération sortie du sol muet. Sous la voix du ciel grondant, à peine si le soleil fuse quelques lueurs, caresses aux créatures dont il autorise la vie, mais la chaleur de leur sang battant violemment aux artères, donne aux êtres comme une puissance autonome; leur forte tache dans le paysage en est la preuve. Ils ont le privilège de se mouvoir, de se rapprocher ou de s'éviter, de flairer l'affût d'un ennemi ou la trace d'une victime prochaine. Voilà le thème général de cette œuvre. L'homme n'y est encore qu'une proie. Dans une superbe aquarelle que j'ai vue à la vente de la collection Chéramy, en 1908, un *Tigre dévorant un homme*, est une des seules pièces où l'homme figure. Je parlerai plus loin d'une *Eve* peinture à l'huile), et je n'omettrai point de citer la plus grande de ses aquarelles (46 haut × 62 larg.), aujourd'hui en Amérique, réplique de la pièce principale du surtout de table du duc d'Orléans : *Chasse au tigre. Éléphant monté par des Indiens.*

Les catalogues mentionnent de rares oiseaux. Tel couple de *Grues baléariques* marque l'étrangeté qui avait pu toucher Barye ; oiseaux au plumage brun à reflets d'un pourpre obscur, qu'éclairent seuls le large miroir blanc de l'aile, et une aigrette fauve au sommet du chef noir velouté, toute l'expressivité rassemblée dans un petit œil fixe à iris gris clair, enchâssé d'un barbillon bleuâtre et rouge. Une *Harpie* sur un arbre, ailleurs, arrache à coups de bec, sous ses serres énormes, les lambeaux d'une éclanche rouge. Des pastels aussi représentent des oiseaux des tropiques dans un coloris sauvage et violent.

Mais, dans cet œuvre, les fauves dominent. Grands félins, ours, taureaux, éléphants, chevaux, cerfs, antilopes, et aussi belle place est faite aux serpents qui étouffent sans le secours de crochets



TIGRE COUCHÉ [illegible]

PANTHÈRE ET SERPENT PYTHON [illegible]



Coll. Durand-Ruel.

LION AU REPOS (AQUARELLE)

venimeux, pythons et boas que Barye peint par préférence pour leur grande taille et leur puissance musculaire. En ajoutant les crocodiles et les tortues, dont il existe des dessins d'une précision et d'une liberté de trait (plume) magistrales, on compléterait l'énumération des peintures en citant un *Rhinocéros au repos*, des *Sangliers*, une *Hyène mangeant*, etc...

Quelle différence de vision de la forme il manifeste en quittant l'ébauchoir pour les brosses ; le plan fait place à des valeurs tachées, les lignes sont toutes plus lourdes, avec des ondulations plus ramassées, des masses plus trapues, dans des toiles dont la plus grande est un *Tigre au repos* (haut. 49 × larg. 1m.15), la pâte est pleine, traitée comme en superposant des taches très calmes dans des formes largement cernées ; il en résulte une peinture où rien ne chatoie, où l'ensemble a une atmosphère profonde, où le caractère du sujet domine résolument.

En observant au Louvre (coll. Thomy Thierry) les *Deux lions près de leur antre*, on comprend le langage de Barye lorsqu'il peint, on voit combien cette toile *tient* auprès des maîtres voisins et parmi ce que l'art a produit d'indubitablement grand. Ces peintures sont d'un métier absolument personnel; dans les musées ou les collections privées, par une destinée propre à Barye, elles ne s'apparentent à rien de voisin, conservent leur aimant précieux, rare et puissant, silencieuses comme si leur auteur baissait la voix pour une confidence; c'est que dans l'histoire du paysage, Barye est, avec Rousseau, un de ces êtres farouchement amoureux de la terre pour elle-même et pour ce qu'elle a enfanté ; il se voue à cette expression inusitée sans s'attacher à peindre des spectacles familiers, répudiant visiblement toute promiscuité avec la vanité du fait divers, peignant et modelant l'animal pour ce qu'il jugea seulement digne des arts plastiques : dire sur les formes leurs accords de lignes et de masses, et l'opposition de leurs tonalités respectives, leur expression foncière.

Telle de ses rares lithographies (il en fit 13 et une eau-forte, représentant un *Lynx luttant avec un cerf Wapiti*) nous montre un *Ours du Mississipi* au bord d'un énorme ravin ; la fourrure noire du plantigrade est si souple, qu'on a toute l'illusion de sa profondeur et de sa douceur, son pas tellement silencieux, que tant de force sous tant



TIGRE (AQUARELLE)

de mollesse émerveille ; Barye révèle là, avec son cachet unique, la *force rétractile* des fauves, il y atteint complètement en restituant par le mystère propre à la peinture traitée ainsi, ce qu'il y a d'obscur et d'intime dans la force détendue ; tableaux et aquarelles en multiplient l'exemple, alors que dans ces bronzes la musculature joue, frémit, s'indique, s'exaspère dans une palpitation de vie, rugissant, hurlant, bramant, se lamentant, parlant de loin et touchant à souhait aux destinées de la statuaire.

Lorsqu'il professait au Museum, Barye conseillait : « Quel parti prendre devant cela ? » tout son art en effet. A n'envisager toujours que ses peintures, comme il délibère avec certitude pour caractériser l'étalement des taches de ce *Taureau renversé par un ours* dont l'échine se hérisse. Comme il alterne des techniques toutes différentes pour spécifier deux forces qui s'opposent dans un combat suprême. Comme son aquarelle est traitée avec des repos, avec des retours qui donnent leur matière aux roches, leur qualité aux lichens, leur rudesse particulière aux pelages des fauves, comme il abdique volontiers la légèreté, la transparence, la spontanéité extraordinaire des aquarellistes proprement dits dont l'esthétique a des mérites si opposés. Ailleurs encore, cette *Lutte de deux tigres* ; et à Bayonne, dans la collection Bonnat, cette *Panthère enlacée par un python*, aquarelle merveilleuse où jouent, se sérient et se mêlent les marques et les ocellures, expression d'art où il n'y a plus rien à retrancher, synthétique, finale et cependant comme intacte, puisqu'elle vit de toutes ses ressources de formes musculeuses, de toute sa saveur de matière, donc restituée au total, spontanément.

Je me rappelle mon émotion en présence de deux aquarelles de la collection Rouart, figurant l'une un *Tigre se roulant*, l'autre une *Panthère noire*.

Devant une roche où le pinceau a frotté durement une place claire, un tigre à robe sombre se roule comme en grommelant ; le fauve est sur le dos, la queue en cercle puissante et fine. Quelle joie de lire ce dessin contournant la saillie de



Coll. Pierre Goujon.

ANTILOPE-GUIB (AQUARELLE)

l'épaule, se veloutant aux grosses pattes ou accusant la férocité de la mâchoire fermée, trahissant dans les yeux demi-clos je ne sais quel éclair qui serait le caprice du grand carnassier rêvant sous le ciel d'un bleu pesant et profond, ou le génie même du belluaire qui le rendit.

Quant à la *Panthère noire*, elle passe posément, au loin, dans un formidable désert rocheux; ensemble extraordinaire par la densité de ses énormes pierres grises donnant une impression accablante d'inaccueil et de mort où le félin vient circuler comme pour protester contre toute vie par un meurtre qu'il flaire possible encore.

Nous revoyons cette même espèce traversant encore des roches, mais au premier plan (coll. Cheramy), avec les allures d'un viverridé de grande taille, mince, le ventre bas, affamée à souhait, ou bien couchée sur un bouleau courbé, tache insolite dont le sommeil rassure à peine, tant l'impression de cet infime volume noir dans la page claire avertit en s'adressant à ce qu'il y a de plus simple en nous, à l'instinct même; même effroi avec ce *Boa allongé sur un tronc de bouleau* au-dessus d'une lande, dans une aquarelle d'un coloris charmant. Ici, un *Tigre* cligne de ses yeux luisants au milieu du grimoire de sa face; là, un *Lion* vous fixe dans son repos, sa crinière se dressant à contre jour sur la fulguration du ciel; dans cette admirable toile d'un ensemble si total, c'est merveille de voir la grandeur du peintre vous conduisant des masses au détail avec un charme qui jamais ne lasse : la brosse est rude, elle dit tout sans minutie, depuis le mystère de la face si calme et si doucement mouvementée de jeux de pelage alternant clairs et sombres dans une lumière mobile jusqu'aux massives constructions du corps et de la croupe où la peinture est si expressive sous chaque empâtement, mourant sans heurt jusqu'au bord des fonçures de la forme amplement contournée; pas un modelé de la mâchoire n'accuse les terribles crocs; aux pattes étendues sur le sol, un jeu de poils plus sombre marque seulement le sillon des ongles cachés; c'est le raffinement même du caractère et de la sensibilité.

Et comme expression typique des âmes obscures qu'il révélait, voici un *Jaguar debout*, de profil, un des fauves de prédilection de Barye, avec l'ours : son oreille ronde, tendue, l'œil et le mufle figés dans une impénétrable hébétude, immobile sur ses quatre membres massifs; forme où rien n'est plus dépensé en élégances de proportions que le tigre où le léopard utiliserait en élasticité; sous le pelage ras aux lourdes chinures noires, on le sent armé pour abattre les proies les plus pesantes, sans



PANTHÈRE DÉVORANT UNE BICHE (AQUARELLE)



ÉTUDE AU CRAYON POUR LA « PANTHÈRE DÉVORANT UNE BICHE »



Coll. de M. Z.

CERFS MUNTJACS (AQUARELLE)

délai ; seul, le mouvement nerveux de l'extrémité de la queue annelée tombant sur ses jarrets, révèle ce qui flotte dans cette implacable brute : une idée fixe.

On se souvient de la maîtrise indépassée avec laquelle il modela l'*Éléphant*, dans ce groupe, par exemple, où, si souple dans sa toute-puissante fureur, un colossal éléphant de l'Inde sert un tigre râlant sous son genou, en l'égorgeant d'un coup de défense ; en aquarelle, nous retrouvons le pachyderme avec un gros trait pour le contour, silhouetté contre le ciel en modelés gris et résumés ; il n'y a point de ces plis nombreux et fouillés dont il froissait ses flancs et ses aisselles, de ces souplesses végétales qu'il donnait aux amples écoutes lorsqu'il l'exprimait en airain. Ici c'est une masse totale, à distance, dans une atmosphère où elle semble légère, restituant l'évidence même qui déconcerte, si l'on s'attendait à voir un animal pesant. J'admire le style de cette œuvre de primitif comme celle d'un homme de l'âge du mammouth, dans un siècle et une carrière remplis d'investigations scientifiques, chef-d'œuvre inverse de sa sculpture, corollaire pourtant, puisqu'il fut engendré par la même pensée. Les dessins qui préparent proboscidiens et rhinoceros, souvent sur des papiers Ingre teintés, donnent leur aspect aux peaux grenues, aux lourds replis ; des séries d'*Éléphants morts* sont de la plus grande beauté ; gisant à terre, ces grandes formes prennent des saillies, une silhouette de montagnes. D'autres, aux trompes mobiles, me reportent aux souplesses des serpents, à leurs enroulements logiques et forts.

Boas et pythons aux anneaux ventrus, aux longues stries chaînant leur peau claire ou fauve jusqu'à l'extrémité de la queue préhensible, depuis la petite tête plate aux yeux vitreux, fendus d'une prunelle effrayante, se reposent sur les arbres morts, lovés aux aguets. Un dessin inouï pour un de ces bronzes qui disent tout Barye, fait regretter qu'il n'ait peint aussi cet énorme *Python avalant une biche* : s'avançant lentement sous les enroulements inéluctables, la gueule démesurément distendue de l'ophidien absorbe la biche par la tête, tous les nœuds du serpent refoulant vers elle le corps de la bête inerte. Un autre *Python* saisit un *Lièvre ;* quelle prise terrible, quel broiement, la tête seule de la proie émerge ! Quoi de plus lamentable que ces deux longues oreilles prises sous les tores du reptile, ensemble immobilisé dans un instant où les muscles de la petite victime et ceux de son agresseur sont au paroxysme de leur tension. La



JEUNE TAUREAU (AQUARELLE)

sihouette du groupe ressemble, par ses rondeurs, au projet d'un netzké.

Consciencieux puissamment, pénible quelquefois, opiniâtre et sévère, comme ce qu'il fait est élevé, grave, serein, courageux : « Du courage », écrit-il en note au bas d'un dessin de ses élèves du Museum. Ses peintures ne sont-elles pas probes comme ces planches de Werner qu'il feuilletait dans l'ouvrage de Fr. Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire (1824) sur le Règne animal, parmi ses lectures approfondies à la bibliothèque du Jardin des Plantes ? Cet esprit ferme, qui mettait la vie la plus brûlante sous le froid métal, se domptait lui-même, en mesurant au compas les formes que son imagination contractait.

Parmi ces dessins si précis, ces squelettes dont le graphique coté, net comme une épure, zigzaguant sur le papier, schématise l'architecture d'un être et sa monumentalité, auprès de ces calques successifs pour un projet dont l'idée, remontant parfois à sa jeunesse même, est reprise avec quelques modifications de détails sur une pensée très mûrie et très établie déjà, au moment où il en jette les premières affirmations, auprès de tel carreau préméditant un *Combat de cerfs* (dont un croquis évoque Pisanello), je me souviens d'un petit projet de quelques centimètres carrés, à l'encre, pour la *Statue équestre de Napoléon Ier*, celle qui faillit être érigée à Grenoble, quelle œuvre d'absolue puissance pouvait résulter de cet infime dessin : il est attachant de dire aussi que certaines aquarelles précédant la manière définitive et la plus connue, sont d'abord fortement assurées à l'encre de Chine ; de ce nombre, sont un *Lion au repos*, de profil, un véritable portrait de l'espèce, et un petit *Cheval* noir piaffant dans un paysage orageux.

Barye fut l'artisan de sa pensée, il eut la possession de lui-même dans la possession de ses moyens ; mieux encore, il portait en lui cette puissance d'accentuation qui permit aux génies de tous les temps d'interpréter la nature en apportant à la même visée l'observation la plus rigoureuse et l'aspiration d'un esprit vaste à l'expression parfaite de sa conscience. C'est ainsi qu'il évoquait la vie libre, d'après les fauves, captifs comme sa pensée contrariée par une existence à laquelle son masque stoïque nous le fait croire résigné, dans l'atelier froid où il type les êtres dont il évoque la vie. Il leur restitue les moyens que la Nature leur dispense dans une mesure où se dosent toute la capacité de leur cruauté et l'étendue de leur crainte.

Comme tous les maîtres de l'art, la vie le

passionne. Mais la matière a une implacabilité inhérente ; il la vainc par la grandiloquence d'une silhouette, par l'amplification d'un modelé, il utilise le défaut même qui subjuguerait un plus faible. La peinture, après maints retours d'un esprit grave, s'alourdit, devient boueuse ; avec Barye, le ton « lourd » prend une force, une densité de matière, une plénitude et une somptuosité de localité, une maturité de couleur procédant de sa retenue mystérieuse et de son pouvoir final de fascination. Je sais dans une galerie où ce maître est très intelligemment révéré, une petite *Eve* si fermement dessinée avec des proportions si belles, un ton de chair si rare et si ferme, si velouté de mauve à l'ombre de la dense forêt, qu'elle s'apparente à de très belles figures de ce que l'art ancien a produit de plus calme. Cet art est sans morbidesse, proclamant les seules grandes forces qui mènent les êtres à leurs destinées naturelles, le charme est dans la beauté d'un accord de deux ou trois tons concentrant les masses d'un ensemble accompli où il n'y a le plus souvent qu'un fauve ou deux sous un ciel soufre ou d'un azur étouffant, réel autant peut-être qu'il est unique, ou bien gris et feu, d'un accent sans égal, comme dans les *Deux lions près de leur antre* du Louvre, passant au-dessus de rochers que les rafales décolorèrent ou qu'effrita le frôlement de quelques grands félins venus digérer dans l'ombre courte qu'ils projettent sur le désert. Comme la peau de tel *Lion mangeant* (peinture) s'accorde avec les lichens gris qui les envahit, petit chef-d'œuvre centré par une tache de chair saignante et sombre dans un crépuscule sinistre.



Coll. de M. S.

TIGRE ROYAL (LITHOGRAPHIE)

Comme pour Rousseau, Fontainebleau a été pour Barye une aventure capitale, une révélation, un cœur à cœur de l'homme avec la terre, un aveu à sa raison de son continuel renouvellement sous son impression d'éternité. Le paysage angoissant, bossué par les remous orogéniques, l'aspiration violente du peuple des chênes vers le ciel chargé de tempêtes et d'orages, l'élan de leurs vigoureuses ramures disant dans une expression tragique le sort de l'arbre voué à la roche sur laquelle, un jour, il se dressa (Coll. Schoeller), voilà ce que Barye interpréta dans de nombreux dessins et dans des études sur place, le plus souvent à l'huile (Apremont, Franchart, la Reine Blanche, Rochefort, etc.) ; des « platières » grises dallent le sol devant des taillis profonds s'estom-

Coll. de M. Z.

LA PANTHÈRE NOIRE (AQUARELLE)



LIONNES JOUANT



Coll. de M. S.

JAGUAR ET SERPENT (AQUARELLE)

pant dans de mystérieux horizons nocturnes (Coll. A. Dayot); sous le demi-jour vert d'un sous-bois, une biche sommeille au pied d'un hêtre séculaire (Coll. Haviland); dans les plus solitaires de ces études, ne s'attend-on pas toujours à voir le site s'animer soudainement d'une forme subite qui fuit, écoute, flaire l'ombre hantée par les fauves affamés, réveillés dès les dernières lueurs du jour; n'entend-on pas dans ces paysages d'une si belle tenue tragique, la rumeur de leurs voix effrayantes se répercutant dans les contrebas des roches ? (Je me rappelle avoir, un jour, admiré une aquarelle représentant un lion passant au fond d'un ravin désertique, où le regard plongeait par dessus de gros rocs frangeant le cadre; cette composition a été souvent reprise dans cet œuvre.)

Comme la lumière s'éteint sur tout ce monde où se brise son rayonnement ! Et les roches rentrent dans un silence plus pesant encore que la torpeur qui les envahissait pendant le jour torride, de fortes cernures ombrent leurs silhouettes, la Nuit meurtrière commence.....

La flore exotique ne tente point Barye. L'âpre bruyère est la seule fleur qu'il laisse croître au bord de ces amoncellements désolés ; elle lui prête parfois, dans des toiles où la nuit approche, des accompagnements de sourdes couleurs comme du sang figé, à moins qu'elle ne fane dans un roux rosâtre comme celle qui emplit tel « dormoir » de Fontainebleau, s'harmonisant intimement avec le pelage des animaux de cette harde, où *Biches et cerfs* pénètrent jusqu'au ventre dans son arborescence courte et drue ; ici, Barye parle comme avec tendresse de sa forêt familière, évoquant ailleurs l'ère ou des fauves plus puissants y régnaient; comme il sait aussi, dans cette même forêt, s'isoler assez pour trouver un motif qui, à n'en point douter, fera que ces deux petits *Cerfs muntjacs*, dont l'un, d'un raccourci si brusque, sembleront pris sur le vif, chez eux, dans les solitaires altitudes d'Asie. Quelle conviction ! Féérie qu'il se donnait à lui-même dans un cadre possible, à regret de voir ces espaces s'animer de leur passage ou de leurs bonds. La grâce des cerfs et des antilopes le charma, qu'il l'exprime dans telle reposée de trois animaux dans une plaine sous un ciel si limpide ou dans ce minuscule *Petit cerf couché* qui semble tant au calme sur ce vaste pré d'un ton digne des Persans (toutefois Barye ne peignit jamais en miniaturiste), au-delà duquel se déroule, ondulant à perte de vue, une immensité bossuée de pierres.

Le drame de la vie aux prises avec la mort hante cet œuvre; ici c'est un *Guib au pas*, où la voussure du dos incarne la crainte et la puissance de détente, le jeu des fines raies et des taches, la marque blanche à chaque pied, l'aplomb réciproque des membres, et le hochement de la tête passible du mouvement obsédant de l'ensemble, formulent inoubliablement une proie; thème vient de s'effondrer en une multitude de petits îlots, le silence et [illegible] vont reprendre possession de la Nature. C'est encore ce *Tigre sur le dos* reployant ses grosses pattes sur sa poitrine, la tête renversée, regardant avec une mutinerie inquiétante, prêt à un jeu où le meurtre sera une nuance de la fantaisie.

Barye sait si bien adapter une pensée à ce qu'elle



(Coll. de Georges Hartmann)

BICHE AU REPOS (AQUARELLE)

repris sous vingt autres formes : *Cerf aux écoutes*, *Cerf sur ses fins*, *Chevreuils*, antilopes, seuls ou en hardes, passant comme des ombres apeurées dans le dédale sinistre où flotte l'odeur des grands carnassiers; il faudrait citer une à une ces pièces rares et superbes, telle biche, par exemple, expirant sous l'étreinte d'une *Panthère*, un chef-d'œuvre; le rauquement du fauve s'apaise aux derniers tressaillements de sa victime, sa peau claire et marquetée évoque une grande vague qui deviendra sous le bronze ou sur la toile, qu'il conçoit, en même temps qu'il délibère, des possibilités et des résistances de son projet; œuvrant de ses forces expertes, il a confiance en lui, il travaille comme identifié à la matière dont il va tirer une création; doué d'une ingéniosité et d'un tact supérieurs, il distingue au travers des cages les rappels de la vie libre; sa certaine et patiente étude des mesures et des constructions l'aidait certes dans cette voie logique, mais la palpitation

finale, l'expression, ne trouve d'explication que par ce que le génie a d'inexprimable dans l'évocation ! C'est le ciseleur, celui qui travailla à des ouvrages précis aux motifs d'une régularité exigeante, qui retrouve la loi distribuant les marques sur la peau des reptiles, les stries de la robe des tigres, qui tache de lavis de cette grande forme de *Panthère au pas*, où seules les ocellures modèlent le corps arrêté par un contour léger, fronce et assombrit le mufle et l'épaule des lions et des ours, distribue les marbrures bleuâtres et brunes des taureaux, équilibre le cornage des cerfs, dessine la denture des gavials, les carapaces des tortues, adaptant tout aux rythmes de sa conscience, c'est lui, qui, disposant tout dans l'interprétation de la variété et de la symétrie l'une à l'autre liées dans cette somme qu'est la Vie, condense ordre et désordre, paix et luttes dans cette formule suprême que nous appelons Harmonie.

ROGER REBOUSSIN.

Janvier 1913



Coll. de M. Z.

HARDE DE CERFS (CRAYON)

BARYE



Tigre se roulant (Aquarelle)



RODIN — LION RUGISSANT (BRONZE)

Le premier Salon de la Société des Artistes Animaliers

C'est une pensée touchante que celle qui a voulu réunir autour de la grande ombre de Barye, le premier Salon annuel des Artistes animaliers français. Tous, en effet, sont rattachés à lui par une filiation spirituelle; nul d'entre eux qui n'ait reçu quelque chose de cet art si puissant, d'une si vivante synthèse, qui lui-même se rattache aux colosses sublimes de la préhistoire, monstres divins d'Egypte et d'Assyrie. Il n'est pas jusqu'aux aquarelles si curieuses de Barye, que beaucoup verront pour la première fois, qui n'apportent, par leur simplification forte, leur relief si curieux qui donne sur la toile l'impression de ronde-bosse, des enseignements précieux.

Grouper un Salon des Animaliers est une de ces idées intelligentes qui servent les tendances d'une époque en leur montrant les voies de leur propre expression. On peut dire, de l'interprétation de l'animal, qu'elle est toujours essentiellement décorative. Et c'est vers ce chemin-là, vers une conception décorative du monde, que s'oriente décidément l'art moderne. Elle répond à son besoin d'unité, de sympathie universelle, à son instinct profond que tout dans la nature est correspondance et symbole, que les lignes et les formes sont les caractères mystérieux d'une grande écriture qui, sur la face de la planète, inscrit l'ineffable qui se cache derrière la vie. Et quel trésor de formes, j'allais dire de caractères cursifs, n'offre pas l'animal ? Les excellents artistes dont le Salon des Animaliers présente les œuvres au public, le lui démontrent.

Le Salon des Animaliers aura la bonne fortune de compter le maître Rodin parmi ses invités



PRINCE PAUL TROUBETZKOI — LOUVETEAU (PLÂTRE)

avec une force obsédante, comme si tout ce monde magnifique de la vie animale eût tendu vers elle.

Le monstre mythologique que nous montre Rodin : mi-femme et mi-coursier, incarne cette montée terrifiante de la matière vers l'esprit. Le coursier ahanne et sue ; ses sabots glissent ; il résiste, recule en arrière, tandis que le buste ardent de la femme, prisonnier de la pesante monture, tend son visage douloureux vers les étoiles. Tous ceux qui chérissent l'art de M. Rodin, savent avec quelles belles lignes fluides, quel modelé baigné de lumière, il sait dire dans le marbre le poème du mystique Désir.

On verra avec un intérêt puissant le *Lion rugissant* de Rodin auprès de ceux de Barye, qui fut son maître. Rodin n'a touché qu'incidemment à ce domaine de l'art animalier où Barye s'est taillé un royaume à lui. On n'en tirera pas moins de fruit d'une comparaison attentive du modelé

exposants. On ne peut même essayer de commenter ici l'œuvre de Rodin. La tâche serait trop vaste, écrasante ; elle déborderait étrangement, par ailleurs, le cadre de cette étude. Mais c'est une heureuse rencontre que celle qui place au centre, au sommet de cette exposition, un marbre comme la *Centauresse*. Un des sculpteurs exposants, M. de Monard, me disait ces jours-ci, dans son atelier, comment l'animal était le lien entre la terre et l'homme. Et vraiment, durant mes deux ou trois semaines de pérégrinations à travers tant d'œuvres excellentes de nos artistes animaliers, la vision de la forme humaine commençait à s'imposer à moi

si différent de ces deux grands maîtres. On verra, chez l'un et chez l'autre, s'affirmer avec une égale ampleur le tempérament d'une époque, et, tandis que le modelé héroïque de Barye accuse avec une vigueur souveraine le terrible appareil de meurtre et de carnage qu'est le fauve, premier né d'Eblis, l'art de Rodin retrouve toute la divine sérénité de la vision grecque pour exprimer, par le glissement eurythmique des plans qui s'enchaînent et se lient, la majesté frémissante de la vie, captée sous la forme comme en un filet.

Deux invités étrangers, MM. Liljefors et Troubetzkoï, le premier peintre suédois, le second



BRUNO LILJEFORS — GOELANDS (AQUARELLE)

sculpteur russe, témoignent du souci généreux des Artistes Animaliers, fidèles aux vieilles traditions de courtoisie française, d'accueillir et de présenter au public parisien tout ce qui se produit d'excellent dans l'art des autres pays.

Le prince Troubetzkoï est d'ailleurs un habitué de nos Salons parisiens. Nous sommes tous familiers avec ses œuvres, qui joignent à l'élégance raffinée de la forme un flou rêveur dans le rendu dont, avant lui, on n'eût pas cru le bronze capable.

L'hérédité du prince Troubetzkoï, dont la mère est italienne et qui est né à Rome, semble bien expliquer ce mélange de robustesse tendre, de fraîcheur et de fantaisie, en même temps que de raffinement nerveux qui donne une saveur toute particulière à son talent. Le prince Troubetzkoï a eu la gloire, comme on sait, de transposer l'impressionnisme dans la sculpture, c'est-à-dire qu'il a rendu possible de traduire dans la matière dure ce reflet subtil de l'émotion momentanée, qui est plutôt une atmosphère encore qu'une ligne. Ses quatre envois au Salon des Animaliers : *Jeune loup*, *Levrette couchée*, *Vieux chien se chauffant*, *Cheval*, montrent tous, dans leur note si différente, cet art si enveloppé et si sûr, si solide en dessous, qui sait faire converger toute la forme vers la note dominante d'un être ou d'un moment, en l'illuminant de spiritualité. Qu'on regarde la *Levrette couchée*, l'allongement infini de la bête serpentine; le *Jeune loup*, le corps comme gainé dans sa pose hiératique, dont les jeunes yeux farouches, au fond de leur orbite creux, semblent luire et darder; ou encore, le *Vieux chien se chauffant*, dont tout le corps savoure la bonne chaleur. Toujours le regard est conduit, avec une sûreté mathématique, sur le caractère, l'expression, la sensation qui doivent l'intéresser. Le monde, ainsi compris, est un monde où la pensée modèle la forme; et, dans l'œuvre du prince Troubetzkoï, elle flotte encore à la surface de celle-ci.

C'est, au contraire, pour la première fois, croyons-nous, qu'il sera donné à un public français d'admirer à Paris des toiles de Bruno Liljefors, illustre depuis de longues années dans son pays. Nous avons donné, il y a quelques années déjà, dans l'*Art et les Artistes*, une étude sur cet éminent artiste. Bruno Liljefors a consacré son art à la faune de cet incomparable archipel de Stockholm, où il réside toute l'année : canards sauvages, mouettes, eiders, aigles de mer, coqs de bruyère, bécassines, hiboux, lièvres et renards, dont il surprend dans la solitude des récifs ou des forêts de pins la vie inquiète et rapace, perpétuellement aux aguets, dans la grande lutte tragique et féroce

de ce qui vit pour ne pas mourir. Il l'a traduite, dans ses vols d'eiders, ou d'oies sauvages, avec un sens très décoratif du mouvement d'ensemble, une technique souvent inventive, par exemple dans le rendu des pelages ébouriffés et des duvets floconneux ; et surtout, et c'est ce qui fait la grandeur de cet artiste, avec un sentiment vivide et large de la libre vie farouche de la bête, dans la magnificence de la nature inviolée ; sentiment qui, à mesure que l'artiste avance dans son œuvre, se simplifie et se magnifie dans une communion grave et religieuse avec la vie universelle du Cosmos.

* * *

M. Raymond Bigot paraît s'être spécialisé surtout dans l'étude des oiseaux. Il est particulièrement tenté par les mouchetures infiniment délicates et par les moires chatoyantes des plumages. Il apporte à les rendre une patience tendre et une ingéniosité toujours en éveil. Tel de ses morceaux : par exemple, un faisan doré à la longue queue, est une merveille de fidélité et de précision ; on dirait une mosaïque de pierres rares. Il n'obtient pas des effets moins séduisants dans la douceur des teintes en camaïeu, à peine soulignées de quelques indications plus vigoureuses. Telles ses *Hulottes*, ou petites chouettes, sur une branche d'arbre, où l'ébouriffement gris des bestioles nocturnes, agrippées dans leur geste familier forme une arabesque décorative d'un ton discret et charmant. Ces aquarelles de M. Raymond Bigot sont souvent exécutées sur papier de Japon ; et il s'y sert d'un procédé à lui, dit *à la coulée*. L'artiste y force l'imprévu à collaborer avec lui ; et ses belles mouchetures d'effet si séduisant et si varié sont obtenues par des procédés ingénieux qui savent conjurer ces rythmes mêmes de nature inscrits sur les plumages étincelants. Je ne pourrais vous les expliquer tout à fait clairement, mais je sais que pour obtenir ces belles épreuves uniques, il faut souvent recommencer plusieurs fois, comme pour les vases précieux livrés au travail du feu.



RAYMOND BIGOT-TIERCELET (AQUARELLE)

M. Raymond Bigot apporte dans le traitement du bois la même invention de procédés heureux que nous lui avons vu appliquer dans ses aquarelles au rendu si original des brillants plumages d'oiseaux. Il en connaît si bien les chatoiements et les reflets, que dans la teinte monochrome du bois, il parvient par le seul jeu des mats et des luisants à donner le ragoût d'une admirable patine. Je signale dans cette gamme sa *Poule picorant* comme un de ses plus attachants morceaux. Son *Furet*, si bien compris dans sa structure ployante de petit fauve, fait bien sentir également par de menues tailles savantes, où tour à tour glisse et s'accroche la lumière, la qualité du pelage. Ses petits panneaux décoratifs : *Profils de pêcheurs* ont bien du caractère.

Une saveur un peu fruste, une note de rusticité tendre qui n'exclut pas, au contraire, une élégance primesautière et touchante ; ce sont les caractéristiques les plus apparentes du talent de M. Pierre Christophe. Dans son couple de *Chevaux de labour et paysans*, il a un accent de la glèbe immédiat et franc ; l'allure lourde des bons travailleurs, le

creux puissant de leur flanc, sont indiqués avec une énergie tranquille et une belle honnêteté d'exécution. Une petite cire perdue : *Héron*, est d'une composition pleine de grâce, et du mouvement le plus juste. Une autre : *Pélican*, rend avec sûreté le ridicule mélancolique et grandiose de la forme animale. La trogne extraordinaire de son *Singe:* un primate de grande espèce à l'encolure presque léonine, au masque de Priape, est sentie avec une force immédiate qui laisse à cette face de fétiche son odeur sylvestre. Voici un *Fox-terrier*, par contraste de structure jolie, avec, dans son bien la souplesse vigoureuse des grands félins, aux chauds reflets d'ambre. Nous retrouvons le même magnifique exemplaire de sa race, dans le *Tigre mangeant*, ramassé dans une pose puissante. Un *Lion*, seigneur à grosse tête, saisi dans une volte pleine de hardiesse, est dans cette même gamme de tons brûlés de soleil si bien rendu par Mlle Jeanne Denise. *L'ane Cadichon*, les *Vaches hollandaises*, sont d'un sentiment simple et large, tandis que la *Tête de Gayal*, ou bœuf de l'Inde, est d'un dessin ferme et de valeurs bien étudiées. Un *Jeune chien*, petit pataud ingénu et tendre,



PIERRE CHRISTOPHE — JUMENTS ET PAYSAN BAS-NORMANDS (BRONZE)

fin museau, l'air dédaigneux d'une bête qui sait son prix. D'autres petits bronzes, un *Barbet couché*, d'une facture solide, un *Vieux chat*, d'une observation amusante, complètent les envois de M. Pierre Christophe. C'est un artiste qui montre quelle réserve de loyauté, de spontanéité, de vitalité franche, de sens direct du terroir, il y a dans l'Art français.

Mlle Jeanne Denise nous présente une belle et complète exposition qui témoigne d'un talent souple et robuste ; elle a la touche large, du relief dans le modelé, un éclat velouté dans les beaux tons fauves de sa palette, du naturel dans les mouvements et les attitudes de ses modèles variés. Son *Tigre marchant*, à la splendide robe rayée a touché par la bonne volonté visible de son âme candide. La *Harpie*, grand rapace des plus curieux, dont le masque emplumé flotte entre la vieille femme et l'oiseau de nuit, et le *Harpang*, ou chouette des neiges, sont rendus, chacun dans son caractère différent, avec une ligne des plus heureuses, de la fraîcheur et de la grandeur dans le vif sentiment de la nature.

De la fougue, de l'imagination, le goût des images grandiloquentes qui séduisent à la fois l'élite et le grand public ; tout cela joint à la richesse d'exécution la plus abondante et la plus facile, ce sont les qualités qui constituent le tempérament que je me permettrai d'appeler « *Hugolien* » et qui frappe dans l'œuvre de M. Deluermoz. C'est



JEANNE DENISE — A L'ÉTABLE (PEINTURE A L'HUILE)

tête énorme renversée en arrière, présentant ses énormes défenses, c'est l'idole monstrueuse du désespoir sauvage. Aussi représente-t-il le Proscrit. Lorsque, en effet, dans un troupeau de ces grands pachydermes, l'un d'entre eux a violé les lois éléphantines, chassé par ses compagnons, il errera désormais, solitaire et désespéré, cherchant en vain à s'approcher des troupeaux, qui tous le repousseront, car les animaux aussi ont leurs lois sociales : la loi de la Jungle, comme l'a dénommée Kipling. Fluide et bariolé, dans l'or du crépuscule, d'ombres inquiétantes et de roux et verts reflets, le *Tigre de Java* se glisse, à travers les lianes exubérantes de la forêt, pour aller boire aux sources. M. Deluermoz expose quelques dessins traités en taches originales, de la manière la plus imprévue et la plus pittoresque.

celui aussi des grands peintres décorateurs de l'Italie du XVIIe siècle, qui ont couvert d'un monde de figures éclatantes les murs et les plafonds des palais vénitiens. L'écriture de M. Deluermoz est dramatique au premier chef ; elle comporte autant de fougue que de clarté et de séduction. Romantique certes de disposition, il a de son temps la science solide, qu'il couvre de sa riche fantaisie comme d'un manteau opulent ; il en a aussi les raffinements symphoniques, et les trois morceaux qu'il présente au Salon des Animaliers : *Lion bondissant*, *Tigre de Java*, *Eléphant d'Afrique*, sont des modulations en bleu et vieil or, vert et or, et gris, en même temps qu'ils offrent des types heureusement caractérisés de leur espèce, vus sous l'angle imaginatif et décoratif. L'instinct harmonique est si fort chez l'artiste, que ces trois morceaux, d'ailleurs indépendants, se soutiennent et se mettent mutuellement en relief. On remarquera pour le *Lion bondissant* et surtout pour l'*Eléphant d'Afrique*, l'impression des dimensions colossales de la bête, qu'il a su donner dans un cadre relativement étroit, et sans aucune indication d'échelle. L'*Eléphant d'Afrique*, conçu dans une gamme de gris puissants et vu en plafonnant, apparaît comme une massive architecture de temple barbare. Sa trompe levée vers le ciel, sa

M. Jacques Froment-Meurice est un artiste de race. Il semble que son écriture artistique ait bénéficié de l'affinement qu'une tradition de beauté infuse dans une famille, à l'égal d'une tradition historique. Son art a l'harmonieuse simplicité, l'élégance naturelle, la douceur généreuse. Il a la sérénité noble que la conception antique exigeait des œuvres dédiées au divin Apollon, afin que la grandeur de la vie subsistât jusqu'à la limite dernière de la souffrance. Il écrivait un jour : « Je m'efforce, en cherchant la vie, de faire partager mes émotions *le plus simplement possible*, et je tâche, tout en restant près de la nature, d'atteindre au style ». On ne peut donner une meilleure définition de l'art et de l'artiste.

Comme animalier, M. Jacques Froment-Meurice a su remplir avec bonheur cette belle formule. Quoi de plus noblement expressif que le groupe célèbre : *Le labour en Toscane* ? Les jarrets d'acier, la structure nerveuse et puissante du couple de

HENRI DELUERMOZ —

bœufs tirant la charrue, la belle ligne modulée de leur échine et leur front décoratif, semblent avoir été combinés par un Zeus artiste pour célébrer, en la signifiant, la tâche qu'ils accomplissent. Mais nous ne pouvons rappeler, même dans le seul champ de l'art animalier qui nous concerne ici, tant d'œuvres excellentes. Au présent Salon, M. J. Froment-Meurice envoie un bronze : *Etalon boulonnais*, d'une robustesse élégante : un marbre : *Cheval de picador*, morceau du sentiment le plus expressif, où les tristes naseaux flairant le sol, la croupe décharnée, les nobles plis de la cape jetée sur la selle, composent un mélancolique poème. Encore : un *Paysan de Béarn montant sa jument mulassière*, et, dans une vitrine, plusieurs études fondues à la cire perdue, de la série « *Les gestes des ânes* » : la *Ruade* et la *Courbette* : l'*Ane qui se roule* : la *Vieille ânesse tondue* : *Le Flirt* ; *Après la faute*. Ces petits morceaux, d'un si heureux caractère et d'une force d'observation toute pénétrée d'affectueuse humour, sont dignes de leur auteur.



Ph. Druet.

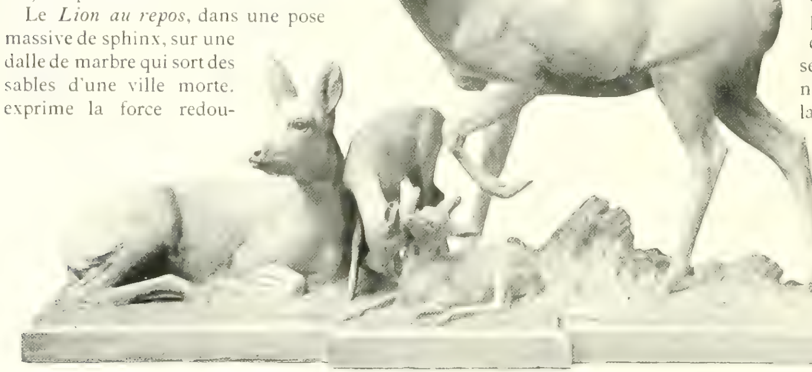
JACQUES FROMENT-MEURICE — ÉTALON BOULONNAIS (BRONZE)

M. Georges Gardet s'est depuis longtemps imposé au public par un ensemble de qualités rares, qui d'ordinaire, exclusives l'une de l'autre, se fondent harmonieusement chez lui et se pénètrent en un art d'accent très personnel. Ce beau talent si homogène exprime une vision de la vie si cohérente, que dans chaque sujet traité, les qualités mêmes qui ne trouvent pas à s'exprimer en surface, subsistent au fond dans la conception, et communiquent au tout la noblesse souveraine du style.

Regardons cette *Famille de chevreuils*, puis ce *Lion au repos*. Quelle finesse frisonnante et tendre en ce col de la biche qui semble écouter le frais silence de la forêt ! Près d'elle, ses jeunes faons jouent ; tout dans ce groupe est grâce, élégance et douceur. Mais de la belle simplicité logique des lignes, de leur balancement rythmique, une impression se dégage qui dans ces jolies bêtes sylvestres manifeste toute la majesté pensive de la vie.

Le *Lion au repos*, dans une pose massive de sphinx, sur une dalle de marbre qui sort des sables d'une ville morte, exprime la force redoutable, souveraine, qui domine l'être transcient. Mais cette force est vivante; cette structure d'un calme écrasant dit si bien l'harmonie et la beauté de la loi, qu'une tendresse voilée nous vient pour elle. Cet art parfait de rythmer de belles lignes simples qui est le secret du grand style, on le trouve de la façon la plus caractéristique dans le *Couple de lévriers*.

Les visions du Sud-Algérien que nous montre M. Paul Jouve attachent par la belle unité du sentiment autant que par la magie de la lumière. A vrai dire ces deux puissances de l'artiste, ici, semblent n'en faire qu'une. La lumière ardente et sèche y est l'âme de la vie même. Les narines de l'étalon arabe la boivent avidement ; elle tend comme un arc son corps frémissant ; elle exalte son fier œil ombrageux dévorant l'espace ; elle est la vibration du désert qu'écoute le beau col inquiet. On songe, en le voyant, aux versets du livre de Job, lequel sans doute avait mainte fois réjoui ses yeux au spectacle d'une *fantasia* semblable à celle que va courir tout à l'heure le bel étalon à robe blanche que nous présente au premier plan M. Paul Jouve. Le sens panthéiste qui fait la noblesse de l'art animalier éclate dans cette parenté visible du désert et du coursier. L'ardente moirure des flancs nerveux immobilisés dans l'attente y répond aux plis mouvants des sables, roux comme une peau de lion sous la splendeur exaltante d'un ciel où les roses et les verts, les pourpres et les ors du couchant, s'embrasent et se fondent pour exprimer des modulités de vie inconnues, plus farouches et plus quiètes, plus libres de la pensée et plus noyées dans la splendeur du divin, que celles qui nous sont données. A l'artiste qui peut orienter notre imagination sur ces routes, il faut rendre hommage. M. Paul Jouve nous montre encore, dans son lourd éléphant harnaché : *Balthazar*, une évocation de magnificence barbare, de force énorme et subjuguée en l'obscur songe animal qui semble le caractère de la vie planétaire elle-même. De beaux dessins très poussés, l'*Aigle combattant*, d'une facture si solide, *Un ménage de tigres*, *Tigre blessé*, donnent bien, dans des notes diverses, cette fatalité farouche, mue par sa loi sombre, qui est celle des fauves et des rapaces, la « loi de la Jungle » que l'excellent illustrateur



App. à M. le Comte de G.

GEORGES GARDET — CHEVREUILS (GROUPE PLATRE)



Ph. Vizzavona.

G. E. LE BOURGEOIS — VACHES BRETONNES [illegible]

de Kipling qu'est M. Paul Jouve a pénétrée avec son auteur.

Que l'art soit une chose naïve, tendre et joueuse, qui imprègne tous nos moments et tous nos entours, et nous fasse goûter à toute minute la joie de vivre dans un monde fraternel, riche en inépuisable beauté dans ses aspects les plus humbles ; tel est le vœu que M. Gaston Le Bourgeois a exprimé avec un rare bonheur dans toute son œuvre. Pour un peu, il estimerait que l'art est artificiel, tant qu'il n'est pas de l'art appliqué ; et que c'est l'emploi même auquel il s'ajuste, qui lui donne son rythme, son charme et son langage. Il aime à se tenir près de la matière ; à collaborer étroitement avec elle, et le grain de la pierre, la résistance du fer forgé, les fibres du bois guident sa main, et lui enseignent perpétuellement les secrets de son art. Force nous est de nous tenir ici à la partie de son œuvre qui se rapporte à l'art animalier. M. Le Bourgeois expose une frise en bois sculpté en ronde bosse, qui montre des génisses et leurs veaux, passant dans un chemin creux. Les phases diverses du mouvement y sont représentées avec une grâce toute idyllique. Le petit veau, en avant, trotte ; sa mère qui le suit, marche l'amble, tandis que la bonne vache qui vient après, commence seulement son mouvement, et qu'un dernier petit veau s'attarde en arrière. Mais l'œuvre de M. Le Bourgeois qui attirera tous les regards au Salon des Animaliers, est sa vaste cheminée à grande hotte, conçue pour un rendez-vous de chasse. Aussi est-elle comme l'apothéose familière et tendre de la vie de nos bois et de nos guérets. Deux grands chenets en



PAUL JOUVE — AIGLE BELLIQUEUX [illegible]

fer forgé, du travail le plus imprévu et le plus pittoresque, empruntent la forme de têtes de cerfs très stylisées; des chiens au repos, forment le motif de la traverse, et les montants s'ornent d'oiseaux de nos régions : piverts, grives, mésanges, etc. La plaque de fonte, est une évocation, en des lignes très simples, des sous-bois. Quatre panneaux pour salle à manger complètent l'envoi si intéressant de M. Le Bourgeois. On en admirera la belle franchise du travail, et dans l'emploi décoratif des ailes et des plumages stylisés, un mélange d'ingénuité inventive et de magnificence logique, qui est la note personnelle de M. Le Bourgeois.

Les *Chats de la ferme* de M. Mahler sont un morceau de la plus heureuse simplicité, d'une notation amusante, en même temps que du caractère le mieux observé. Dans l'herbe du verger, le premier chat a attrapé un petit rongeur, et le dévore à belles dents, tout en crachant et jurant contre un second larron, maigre chat efflanqué qui glisse vers lui d'un air cauteleux, le regard luisant de convoitise. M. Mahler nous établit là avec le rendu le plus juste et le plus frappant, le type spécifique du chat campagnard, hybride de la société et de la nature marâtre, une bête toute en muscles, sans chair inutile, que le jeûne et la nécessité de se nourrir soi-même, ramènent à l'ingéniosité prudente du fauve, aggravée de toute la perversité sociale. Ces mêmes chats, ou leurs congénères, rapés par tous les buissons, nous les retrouvons dans la charmante aquarelle : *Chats pêchant des grenouilles*. *On vient*, portrait d'une chienne colley, assise comme une personne dans *son* fauteuil de rotin, est d'une séduisante harmonie blonde. *Dans la niche*, deux fox qui mettent le nez à la fenêtre, tout absorbés par l'évènement sensationnel d'une grosse araignée qui passe, sont d'un artiste pour qui l'âme canine n'a plus de secrets, et l'exécution en est d'un relief frappant. Voici encore : les *Rôdeurs de nuit*, deux loups, qui par une nuit de Noël toute blanche de neige et de lune, rôdent inquiets autour du fanal allumé



P. MAHLER — DESSIN POUR LE TABLEAU « ON VIENT »

sur la lisière du bois, devant une image sainte. Il y a sur cette petite scène une grâce et une douceur très grande, presque mystique, comme si les bêtes farouches elles-mêmes, pressentaient le mystère qui s'accomplit dans cette nuit. M. Mahler expose encore une suite de petites aquarelles bien venues : *Chiens de berger*, pointers, dogues, et une collection de médailles que je recommande aux amateurs de ce bel art, et aux amis des chiens. Frappées toutes pour des clubs et des concours canins et d'une belle exécution précise et serrée, elles présentent les spécimens les plus typiques des formes si diverses que prend notre meilleur ami pour nous servir ou nous amuser.

Les panneaux décoratifs, d'un ragoût si curieux, en même temps que d'une si belle franchise de M. Manzana-Pissaro, nous paraissent une des plus belles manifestations de l'art français contemporain. Ils ouvrent pour l'art décoratif des voies toutes nouvelles ; la hauteur, la belle fantaisie du style, s'y marient à une recherche inventive de la matière du plus somptueux effet. L'art de M. Manzana-Pissaro est conçu pour faire partie intégrante d'une demeure et pour s'y insérer étroitement. Il unit à la magnificence des vieux cuirs de Cordoue, la belle simplification des lignes de la fresque, et une sorte d'élégance voluptueuse qui est son apport propre. Une Ève sous le pommier du Paradis perdu, traité dans cette manière irréelle, intensive et dorée, prenant sous les lourdes branches de la tenture, la véracité du plus beau songe.

On verra de M. Manzana-Pissaro, au Salon des Animaliers, un grand paravent à trois panneaux à décors de coqs et de poules, sculpté au couteau sur un cuir à fond d'or, et dont rien ne peut rendre l'éclat harmonieux et varié, la douceur de ton des plumages, dont la pâte rappelle les plus beaux émaux ; à cette richesse si originale de la matière, la qualité expressive, la belle concision, la pureté de ligne du dessin, ne le cède en rien. M. Manzana-Pissaro possède à merveille l'*habitus* des volatiles, qu'il peint de préférence ; il le rend avec une humour à la Cyrano qui est proprement dans la note décorative ; elle garde toute la noblesse de la vie, alors même qu'elle effleure, sans la toucher, la caricature. Ainsi, ce grand cygne noir au long col stilisé qui dandine son corps maladroit sur ses pattes jaunes au bord de l'étang, tandis que ses deux camarades y voguent, s'estompent en une



App. à M. A. Hébrard

MANZANA-PISSARO — CANARDS (AQUARELLE)

teinte d'une douceur infinie sur le ton d'or byzantin du panneau. Nous avons dit que M. Manza-Pissaro est un génie inventif, abondant en trouvailles, et qui ne recule devant aucune audace quand elle sert sa pensée. On verra de lui des aquarelles sur fond d'or : coqs au somptueux plumage, dindons blancs ou noirs à fraises rouges, où l'or est épargné par le pinceau, comme le sont dans l'aquarelle les blancs. Je recommande dans cette gamme, une famille de dindons, parmi des herbes automnales, dans un pré fleuri, qui est un bien savoureux mélange de réalisme harmonieux et de fantaisie décorative. D'autres panneaux sur un papier du japon offrent des fonds d'une fraîche légèreté, traitée à l'aquarelle tandis que les plumages des gallinacés, d'une belle pâte à l'huile, ressortent comme des émaux vivants.

M. Maurice Marx, dans son grand groupe : *Lion jouant avec sa lionne*, dont il envoie une réduction au Salon des Animaliers, fait preuve d'une grande puissance réaliste, en même temps que d'une entente décorative des masses. La souplesse féline du corps de la lionne couchée, la robustesse détendue de ses muscles aux ressorts d'acier dont on devine la belle corrélation logique, le contraste entre son geste de chatte qui se pose, résistant par jeu, sur la face énorme du lion et la majesté bénigne de celui-ci, composent un ensemble traité avec maîtrise et très fortement étudié. M. Maurice Marx possède au plus haut degré la science et le goût de cette machine merveilleuse qu'est un corps vivant. Il en sait la construction, l'agencement, l'*habitus*, dans ces ébauches successives de la dynamique vitale que sont les formes animales.

La *Guenon et son guenichon*, en marbre jaune de Sienne, qu'il intitule *Première dent*, et qui doit aller au musée du Luxembourg, est parfait à ce point de vue, en même temps que de l'exécution la plus savoureuse et la plus amusante. Une finesse d'humour, avec je ne sais quel petit lointain arrière-goût mélancolique dans le rendu de cette tendre grimace simiesque, peut offrir au philosophe un symbole expressif de sa propre humanité. Et comme ce singe est singe pourtant dans la statique de sa forme familière, agrippé de la main à l'un de ses grêles membres postérieurs, pour consolider son assiette en un berceau stable. Voici un autre *Singe* de la petite espèce dite capucin ; celui-ci médite ou savoure quelque méfait : friandise volée, ou habits saccagés. Je ne sais pas par quelle réminiscence ou quel rapprochement j'ai songé, en les regardant, à la Chambre des singes de Postdam et à Voltaire. Peut-être parce qu'ils ont l'anatomie lucide d'une phrase de Candide.

Un *Combat d'ours polaires*, en bronze argenté du même artiste intéressera par son mouvement juste et son réalisme équilibré.

L'émotion la plus merveilleuse que puissent donner l'art et la nature réunis, on l'éprouve en feuilletant les planches magnifiques que M. Méheut a éditées sous le titre : *Études d'animaux*, et les dessins qui illustrent l'ouvrage sur *La Mer*. On reste confondu devant cette richesse de beauté inépuisable qui est dans la nature, et qu'on n'avait pas su voir; on songe, — et c'est la gloire de l'artiste qui nous le fait apparaître, — que l'art de l'homme est peu de chose devant l'éternelle Isis, et qu'il ne fait que balbutier humblement les enseignements qu'elle répand dans tout ce qui sort de ses mains. Que la nature est une géométrie vivante et qu'elle transmue perpétuellement la logique en beauté, c'est ce que nous apprenons à la suite de l'artiste qui nous occupe. Dans ses magnifiques schémas de stylisation animale, M. Méheut nous déploie l'inimaginable variété de formes et de combinaisons que la nature emploie pour la construction et pour le décor du moindre insecte, comme sur le plumage de l'oiseau le plus orgueilleux. Chaque animal est une architecture splendide, et ses proportions et sa figure obéissent à la loi des nombres, qui est le rythme universel et la loi de beauté. Ces dessins stylisés de M. Méheut où l'anatomie, la construction, les lignes et les courbes, la parure et les taches de l'animal sont ramenées à

Ph. Roseman

MAURICE MARX

LA PREMIÈRE DENT

(MARBRE)

leur dessin géométrique sont aussi intéressants pour l'amateur curieux, que riches d'enseignements pour l'orfèvre et pour le décorateur, qui y trouvent des motifs à l'infini. La splendeur assyrienne de la roue du dindon; les enlacements d'une souplesse inouïe de la couleuvre, la mosaïque merveilleuse de sa tête imbriquée; la fantaisie luxuriante et l'engrenage implacable de la construction d'un insecte; les floraisons fantastiques de la faune marine, y apparaissent comme des



ED.-PAUL MÉRITE — LIÈVRE BLESSÉ (PEINTURE)

prototypes éternels des lois mystérieuses, dont l'homme dérobe seulement des parcelles, et auxquels il peut emprunter toujours sans les épuiser jamais.

M. Paul Mérite, peintre et sculpteur, veut être un naturaliste avant d'être un animalier; c'est là son originalité et sa force: il veut que sa peinture soit, comme disent les Anglais, une *matter o' fact*: qu'elle soit exacte, descriptive; qu'elle constitue un document, une carte, un plan dressé, des conditions dynamiques et statiques qui régissent l'animal.

[illegible] de l'agrément, et elles en ont; mais c'est, pour [illegible] nature fidèlement rendue est toujours séduisante, curieuse et belle. Il n'a pas l'orgueil de prétendre choisir entre ses allures et ses aspects, de la rectifier ou de la compléter par une mise en scène quelconque. [illegible] pour représenter tel animal donné, est le plus caractéristique de son espèce, celui qui met le plus en valeur l'appareil souple et formidable qu'il a reçu de la nature. Pour le chevreuil, la course; pour le lion, son terrible bond d'attaque; aussi ses importants morceaux de sculpture, par exemple, ses *Chevreuils pris aux filets* et son *Lion chassant* étonnent-ils par la science évidente, par l'audace instructive et pittoresque et par le dédain de toutes les conventions esthétiques en cours.

M. Paul Mérite qui a accompagné le duc d'Orléans dans ses expéditions au Spitzberg, en a rapporté des centaines d'aquarelles et de dessins

rehaussés, qui constituent les documents les plus précieux sur la faune de ces pays, observée dans leur décor et dans leurs habitudes propres, et qui valent tant par la fidélité minutieuse que par l'habileté extrême du rendu. M. Paul Mérite qui a fait de nombreuses études que l'on peut qualifier de géniales sur les correspondances de structure chez l'oiseau et chez les mammifères, expose une série des plus attachantes d'oiseaux de nos pays.

L'étude du muscle en action, dans sa tension tragique ou dans son effort opérant, paraît être le domaine le plus cher à l'art de M. de Monard ; il y porte, dans le bronze qu'il intitule, d'après Leconte de Lisle, la *Chasse de l'aigle*, un sentiment du style d'une belle simplicité hautaine, qui fait siens les vers inscrits sur le piédestal :

L'aigle tombe sur lui comme un sinistre rêve,
S'attache au col troué par ses ongles de fer,
Et plonge son bec courbe au fond des yeux qu'il crève.
Cabré de ses deux pieds convulsifs, battant l'air,
Et comme empanaché de la bête vorace,
L'étalon fuit dans l'ombre ardente de l'enfer.

Ce beau morceau, d'une ligne somptueuse et décorative, religieusement tenu dans la formule parnassienne, semble offrir aux yeux un symbole exaltant — comme dirait aujourd'hui un jeune barrésiste — plutôt que la représentation d'un fait concret. Ce Pégase cabré, dont le front prend ses ailes à l'aigle dévorante, n'est-ce pas le destin du poète qui voulut figurer le Maître de l'Impassibilité ? M. de Monard a su nous en suggérer la pensée sans qu'en souffrit la précision forte et nerveuse de sa belle étude, où chaque muscle est expressif de la formidable contraction d'ensemble. Le *Chien de meute hurlant au perdu*, vibre tout entier, de la queue au museau, comme un instrument sonore, de son long hululement plaintif. Le *Terrier jouant avec un crabe*, a l'air sagace et souple. L'*Etalon ardennais* et l'*Etalon boulonnais* sont de magnifiques spécimens de leur race.

Ce qui frappe et ravit d'abord dans les bronzes de M. Navellier, c'est la séduction rare de la matière, toujours expressive de l'animal traité, et la précision si serrée de l'exécution, à la fois



MÉHEUT — LES CIGOGNES (GRAVURE SUR BOIS EN COULEURS)

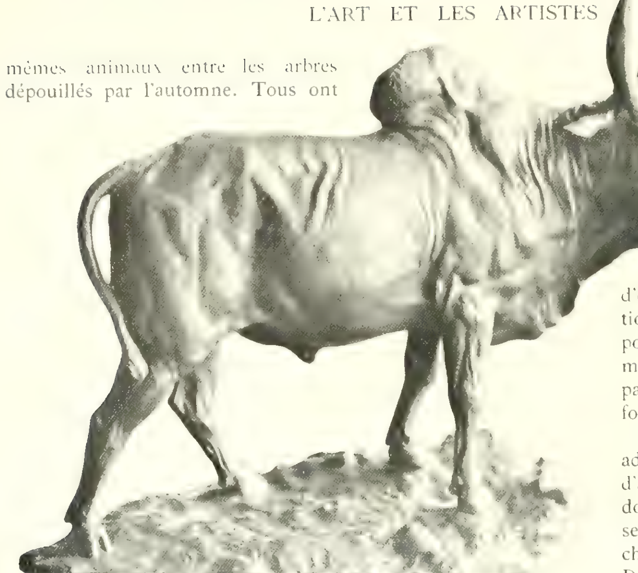
minutieuse et virile, chaque détail si poussé, si intéressant à considérer en lui-même, tenu pourtant dans une dépendance rigoureuse de l'ensemble. C'est, en même temps qu'une vision d'artiste franche et probe, intelligente, le triomphe de la belle main-d'œuvre. M. Navellier est revenu aux traditions qui, jusqu'à la Renaissance, firent la gloire durable des maîtres orfèvres et tailleurs en pierres vives, sublimes anonymes dont l'âme survit dans l'œuvre de leurs mains. Il cisèle et patine lui-même ses bronzes ; il les mûrit pour ainsi dire longuement, jusqu'à ce que chaque inflexion, chaque valeur de la matière, qu'il tient dans l'empan de ses dix doigts réponde à sa volonté. M. Navellier expose quatre pièces du plus beau fini : *Rhinocéros de l'Inde ; Buffle de Kéraban ; Éléphant terrassant un crocodile ; Bœuf zébu de Madagascar.* On y admirera tout le solide ensemble de ses belles qualités : la véracité de l'allure si caractérisée des grands pachydermes, à la fois amusante et redoutable ; jusqu'à la traduction curieuse et fidèle de la peau rugueuse, révélatrice des mœurs et de l'habitat de l'animal, est traitée dans une matière riche autant que discrète, dont la recherche savante laisse toujours chaque détail et chaque valeur à sa [illegible] place. Le *Buffle de Kéraban* est un [illegible] de vigueur équilibrée, où l'aveugle fougue en puissance dans le mâle ruminant est sentie dans toute la structure, tandis que le *Zébu de Madagascar* nous offre une image de la force au repos traitée avec une indication plus large de la silhouette générale.



L. DE MONARD — LA CHASSE DE L'AIGLE (BRONZE)

M. Oberthur nous présente des tableaux de chasse qui valent par un sentiment vif de la nature, une entente excellente des mouvements et des allures diverses du gibier de tout poils et plumes ; il nous rend intelligible ce paradoxe que le chasseur est un sentimental. Voici deux jolies *Biches* dans le brouillard argenté de la clairière, au matin ; des *Sangliers à la glandée* à la même heure, aux reflets perlés sur leur rude toison ; un autre *Sanglier*, poursuivi, vu de pleine face, hirsute et ramassé, exécutant un saut périlleux par-dessus la haie ; une autre compagnie des

mêmes animaux entre les arbres dépouillés par l'automne. Tous ont une silhouette bien caractérisée, un port bien individuel qui marque chaque variété de l'espèce. Sait-on que le plus grand nombre des sangliers qui habitent nos forêts, et dont le cantonnement central est dans la forêt d'Orléans, viennent tout droit des hauts plateaux du Turkestan? Il en est, certes, une minorité qui sont nés chez nous et dont seul le père ou l'aïeul ont connu le Turkestan natal; ceux-ci ont déjà modifié légèrement leur poil et le détail de leur forme. Ils sont moins noirs et moins rudes que leur ancêtre asiatique; mais l'abattage que nos chasseurs en font est si considérable, que la reproduction ne suffirait pas au repeuplement sans l'apport incessant qu'une loi de migration étrange nous amène. Les sangliers marchent toujours vers l'ouest; ils arrivent en France par les forêts russes et germaniques, et cette poussée mystérieuse qui les entraîne vers le couchant est si forte, qu'on en trouve parfois d'envasés sur les plages de Bretagne. Ils ont voulu suivre le soleil, et l'océan les a couverts.



ED. NAVELLIER — BŒUF ZÉBU DE MADAGASCAR (BRONZE)

C'est peut-être un de ces sauvages émigrants venus d'Asie, que nous montre M. Oberthür dans sa grande composition : *Sanglier poursuivi par une meute*, qui a bien de l'entrain, de la vigueur, le mouvement le plus juste.

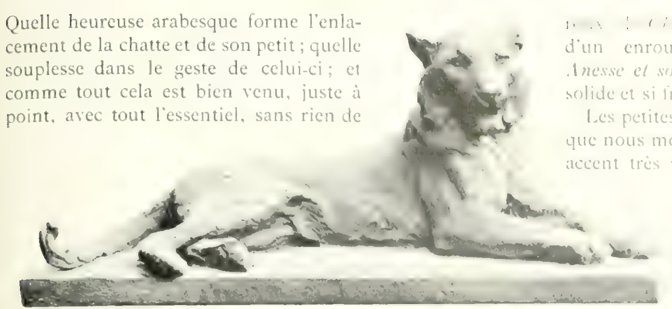
J'ai beaucoup aimé les *Oiseaux de mer sur la grève*, qui par la finesse des jolis tons voilés des eaux, la grâce du petit peuple ailé : vaneaux, tournepierres, bécasseaux, s'ébrouant sur le sable à demi immergé, donnent une impression de poésie vraiment exquise. Des aquarelles très documentaires de nombreuses variétés d'oiseaux, composent une collection des plus précieuses au point de vue ornithologique, en même temps qu'elles intéressent par la svelte élégance de la forme et la richesse de la couleur.

C'est une œuvre considérable, admirable, de longue patience, d'art simple et probe, que celle dont M. Ferdinand Oger présente quelques spécimens attachants au Salon des Animaliers. D'abord trois toiles : *Gribouillard et Patouillard, bassets de Vendée : Ane et Chat : Une Chatte jouant avec son Chaton.*



J. OBERTHUR — CHEVREUILS AU GAGNAGE (PEINTURE)

Quelle heureuse arabesque forme l'enlacement de la chatte et de son petit ; quelle souplesse dans le geste de celui-ci ; et comme tout cela est bien venu, juste à point, avec tout l'essentiel, sans rien de trop. Je ne sais ce qu'il faut le mieux estimer dans l'œuvre de M. Oger, ou ce don de s'arrêter toujours au bon moment, ni en deçà, ni en delà, ou cette facture si sûre et si honnête dans laquelle on cherche en vain l'ombre d'un procédé. Parmi ses dessins exposés, ses silhouettes de chevaux, crayonnées aux marchés, aux abattoirs, ou dans la rue, montrent sous toutes leurs faces, la belle logique véridique de la structure, et toute la gamme impressionnante du dur calvaire de l'animal ; du premier frisson d'inquiétude à l'odeur du tueur, à l'agonie solitaire du squelette vivant ; le tout indiqué sans emphase, et sans rien d'une recherche sentimentale, avec une loyauté très simple et toute unie.



RENÉ PARIS — TIGRESSE (MARBRE)

Que dire de ces lionnes marchant, de ces souples et puissants tigres, sinon, que leurs mouvements est la vie même, surprise au moment qui coule, et qui déjà continue. Mais je m'en voudrais de ne pas m'arrêter sur les chats, qui sont mes amis, et dont l'incroyable variété d'attitudes, de mines et de nonchalance est fixée avec une maîtrise probe, et quelque tendresse involontaire qui laisse à la belle mathématique des courbes vivantes le soin de dégager la grâce. Aquarelles, dessins sur Japon, pointes sèches, M. Oger se plait à ces matières délicates, qui ne permettent ni reprises, ni retouches. On admirera son aquarelle : *Chat se léchant*, d'un si hardi et si bel agencement de lignes, qui balance si bien toute la construction cachée sous l'ébouriffement des poils [illegible] *Chat* [illegible] d'un enroulement si quiet ; *Une Anesse et son Anon*, d'un caractère si solide et si franc.

Les petites scènes de la vie animale que nous montre M. Paillet, sont d'un accent très vivant. Il les cueille avec [illegible] au hasard des promenades à travers les rues et les fêtes foraines ; par l'entre-bâillement d'une porte, dans une cour de faubourg, ou simplement au coin du feu. *Troupe d'artistes* nous présente à l'heure du repos, les singes habillés et les chiens savants qui viennent de donner une représentation dans quelque carrefour. M. Paillet a rendu avec une verve amusante les mines de ces « artistes » à quatre pattes. Il faut



FERDINAND OGER — ANESSE ET SON ANON [illegible]

sentir, avec une bonhomie aisée, affectueuse, et qui n'est pas sans piquant, le comique mélancolique de ces humbles bêtes rabaissées aux parades de l'homme. Dans ses *Jeunes chiens jouant*, l'exécution n'est pas d'une souplesse moins heureuse ; l'observation en est amusante et juste. La *Chienne au sucre*, un petit roquet qui fait le beau, selon le rite traditionnel, le morceau de sucre sur son museau ; *Chien et Perroquet : Chat et Souris* montrent la même sympathie et la même compréhension spirituelle des gestes de nos frères inférieurs.

Le *Tigre couché*, qu'envoie M. René Paris, est voulu dans des lignes calmes, architecturales ; il est fait pour garder les propylées d'un temple, ou, comme il n'en est plus, les avenues d'un des seigneurs de la finance ou de l'industrie. De quelque côté qu'on tourne autour de lui, sa forme reste toujours simple, expressive du repos dans la force. La construction du grand fauve s'en dégage avec l'harmonie puissante d'une belle clarté. On sent la bête construite comme un ressort d'acier souple, pour lancer en avant le bond terrible. Le contraste de l'encolure formidable et de l'arrière-train grêle, dont la minceur étonne, disent la bête d'attaque ; dans la nonchalance magnifique du moment, un léger frisson court ; la pointe de la queue s'agite et la gueule bâille. La physionomie du grand félin, d'une étude très poussée dans la manière impressionniste, contraste, en même temps qu'elle s'harmonise avec les lignes calmes de la silhouette générale. Je dirai que le corps paraît ainsi représenter la vie de l'espèce, tandis que le masque facial s'anime et s'affine pour manifester, bien en dehors, l'état d'âme actuel. J'insiste un peu longuement, parce que cela me semble bien indiquer l'effort général de l'art animalier moderne pour concilier le style et le caractère. Et c'est certainement la tendance très marquée de l'art de M. René Paris. Il a encore, dans une vitrine, des envois moins importants, mais tout aussi intéressants : deux lévriers en granit gris où la dureté de la matière se prête bien à la simplicité forte que recherche l'artiste. Un autre *Lévrier* en bronze, qui vient de saisir un levraut, arrête, au contraire, par son mouvement intense et frisonnant, et témoigne des belles qualités de fougue et d'impressionnabilité que l'artiste sait discipliner. Un *Cheval breton broutant sur la lande*, d'une belle sensibilité, montre encore l'heureuse variété de sa manière.

Le *Chat*, de M. Perrault-Harry, magnétisera certainement tous les yeux qui le rencontreront par hasard et s'attacheront à lui par une sorte d'hypnose ; c'est un chat de granit gris ; à vrai dire ce n'est pas un chat, c'est « le *Chat* », ainsi l'a voulu son auteur ; il l'a fait hériatique sur sa colonne, dans la pose des chats de jade ensevelis avec les pha-

EMILE PERRAULT-HARRY — PAN N'EST PAS MORT (ESQUISSE PLATRE)

raons. Sous la dure matière et l'attitude figée, on pressent pourtant la vigueur souple des muscles, d'une indication très moderne. Toute la vie de ce chat symbolique se concentre dans le minois matois, plus rusé que la ruse, cauteleux, énigmatique, les yeux mi-clos, le bout d'une oreille pointant comme celle d'un des sept petits chacals du saint homme Paphnuce qui symbolisent les péchés capitaux. Le *Chat* de M. Pérault-Harry sera un succès.

Très drôle aussi le petit *Cabri* qui cabriole et capricorne dans une odeur de soleil recuit et de nard sur l'architrave brisée d'un temple de Carthage que couvre un cactus géant.

M. Perrault-Harry expose encore un *Cochon galopant*, plein de bonne humeur, un *Chien accroupi*, accomplissant les rites indispensables, d'une exécution pittoresque, et une *Vache léchant. Veau tétant*, dans un circuit fermé délicatement indiqué.

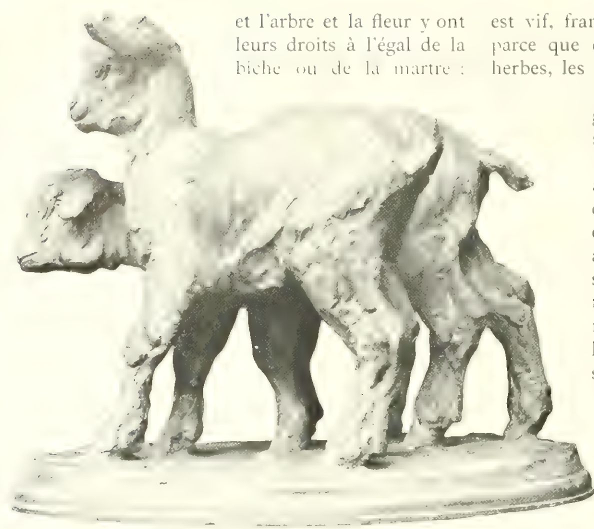


Ph. Vizzavona

ROGER REBOUSSIN — BICHE ET SON FAON
(PEINTURE, ÉTAT AVANT ACHÈVEMENT)

Il manquerait quelque chose d'inestimable et de précieux au Salon des Animaliers, sans les envois délicieux de Mlle Jeanne Piffard : la grâce dans la jeunesse et dans la joie. C'est un tempérament d'artiste qui s'annonce avec une richesse singulière, une spontanéité tendre et caressante, le sens de la vie le plus vivace. Ses *Chevreaux jouant* sont une de ces choses exquises, un peu gauches, attendrissantes, que l'artiste consommé regrettera de ne plus pouvoir faire, car il lui faudrait retrouver au bout de ses doigts toute la douceur enchantée et rieuse de son adolescence. C'est une petite chose unique avec ses maladresses ; une petite chose qu'on est joyeux de savoir exister, car, sans elle, nous oublierions sous quel aspect confiant, espiègle, rayonnant, les images de la vie s'offrent aux âmes fraîches. Mlle Jeanne Piffart, qui est élève de M. Navellier, envoie également un *Jeune Ane* dont la forme est sentie avec une sincérité amusée.

Une *Biche et son faon*, *Bécasses*, *Pigeons branchés*, *Canard et faucon pèlerin*, une *Nichée d'éperviers*, *Vison*, tels sont les toiles envoyées par M. Roger Reboussin. Les toiles de M. Roger Reboussin sont moins des études d'animaux que des morceaux vivants taillés en pleine nature, ou plutôt arrachés par ruse victorieuse à ses heures inviolées et à ses retraits les plus secrets ; l'animal et la forêt qui l'abrite y vivent d'une vie semblable,



Ph. Vizzavona.

JEANNE PIFFARD — CHEVREAUX DE MALTE (GROUPE BRONZE)

et l'arbre et la fleur y ont leurs droits à l'égal de la biche ou de la martre : l'écorce tigrée du bouleau y répond aux mouchetures du faon ; et la splendeur de la fausse oronge, les tons rouges et bruns des feuilles mortes, enveloppent de leur symphonie magnifique la bécasse vêtue de tons assourdis vers laquelle ils convergent.

M. Roger Reboussin est un naturaliste au même degré qu'un animalier ; son sentiment de la nature est vif, franc, éclatant, joyeux ; il aime l'animal parce que celui-ci vit en communion avec les herbes, les sous-bois, les grandes effluves vitales de la forêt, parce que ses heures et ses gestes concordent avec la marche du soleil et de l'année.

Dans des croquis pris sur le vif, il a noté les mille attitudes de l'oiseau et de la bête sauvage dans leur gradation et dans leur accent plein d'imprévu ; aussi ses moindres études ont-elles la saveur des choses vues. Regardons ce tableautin : la *Nichée d'éperviers* ; ces minuscules oiseaux béants et grouillants, qui semblent comme une moisissure blanche au creux des branches mortes, sont-ils la postérité du rapace redoutable ? Voyons son *Vison*, cette forme dressée, étrange et toute noire, qui dans le fourmillement des herbes fleuries et du soleil autour d'elle, vous donne presque le sursaut que vous auriez à l'apercevoir soudain au débusqué d'une forêt. Si petite dans ce tableautin elle apparaît énorme et sombre, comme une image du meurtre et de la fatalité ; elle n'a pas besoin, comme tant d'autres bêtes des bois, de se cacher sous une livrée couleur de terre et de feuilles tombées ; elle est l'attaque, et non la proie. La *Biche et son faon* est un morceau de forêt traité dans ses dimensions naturelles, ou peu s'en faut. J'en aime surtout la



PAUL RENOUARD — POULE ET PETITS CANARDS (EAU-FORTE)

sincérité tranquille ; le faon à robe tachetée au premier plan, et la grande biche près de lui, sont caractérisés avec un souci exact des changements de structure successifs de l'animal. Ils vivent de la même vie que les troncs diaprés qui se dressent autour d'eux, que les digitales aux fleurs pourprées qui frôlent leur chemin.

Dans le *Canard et faucon pèlerin* le vol plongeant de l'oiseau vigoureux déjà happé par le rapace, et qui l'entraîne vers l'eau, est rendu avec une belle vigueur et dans une ligne singulièrement harmonieuse.

Devant l'œuvre d'un maître comme Paul Renouard, on mesure l'impuissance du mot descriptif à rendre la force de construction et d'analyse, la véracité amère et bouffonne d'un tel burin. Nul talent jamais ne fut plus de chez nous. Ce sens du burlesque colossal de la vie, de son tragique risible, cette vision perçante des appétits sous l'humaine grimace, tout cela porté avec l'équilibre sain, la belle joyeuseté robuste d'une âme égale au destin ; c'est au propre le vieux tempérament gaulois, tel que l'incarnent Rabelais et Molière. Qu'on ne s'y trompe pas d'ailleurs : si cet art parle et prend, c'est que l'amour est dessous ; l'amour généreux et sévère, et jaloux aussi de la vie qu'il veut saisir et comprendre toute.

Comme, dans l'unique visite que nous fîmes au maître nous lui demandions, avec [illegible] une prodigieuse étude qui [illegible] mouvement instantané, il répondit avec simplicité : « C'est l'amour... Il faut qu'une chose [illegible] jusqu'à ce que vous l'ayez reproduite. Vous ne sauriez croire la joie que c'est pour moi de voir un enfant, ses gestes, son allure... » Ceux qui ont vu, fût-ce une seule fois comme moi, Paul Renouard, son regard si étrangement perçant, comme illuminé, sa simplicité presque apostolique et sa douceur, comprendront quel sens pénétrant toute sa manière donnait à ces mots.

PAUL RENOUARD
CHIENS BOULEDOGUES DANS LEUR NICHE [illegible]

Les treize eaux-fortes de Renouard, exposées au Salon des Animaliers, font partie de la série de deux cents planches : *Mouvements, gestes et expressions*. L'artiste s'y est complu à remonter toute l'échelle de la vie, qui est mouvement, depuis les manifestations, pour ainsi dire larvaires, du poussin humide encore de sa coquille, jusqu'au visage de la femme, miroir infiniment sensible où viennent se refléter les émois les plus fugitifs de l'âme. Dans cette chaîne, pas un anneau ne manque, la mimique véhémente du singe, continuant les souplesses des félins, se relie à la contorsion du gymnaste, [illegible] ; passage de l'animal à l'homme. La vie, montant par


PAUL RENOUARD — CHIEN MANGEANT [illegible]

progression continue vers la conscience réfléchie, y demeure partout identique à elle-même. La mère-poule que Renouard nous montre, donnant la becquée à son poussin, n'a-t-elle pas toute l'allure de la maternité populaire, l'œil avisé, humble et soucieux d'une « femme de ménage » ? Et le poussin manchot qui se hausse vers le bec nourricier, n'exprime-t-il pas toute la dépendance adorable de l'enfance ? Dans les gestes du singe, dont le crayon de Renouard assouplit et désarticule à son gré avec une verve prodigieuse la souple aca-



F. ROTIG — LA MIGRATION ANNUELLE DES BISONS (PEINTURE)

démie, ne retrouvons-nous pas tout l'acteur comique ? Qu'on regarde les trois dogues mafflus qui servent de frontispice à cette étude : le droit du propriétaire s'affirma-t-il jamais avec une plus ferme assiette que dans l'écartement massif de ces quatre pattes, fermes comme des piliers ? Quelle réfutation serrée des théories marxistes que ce trio de « *Soutiens de la Société* » ! Quel bon cours de philosophie que ces treize planches de Paul Renouard exposées aux Animaliers ! Ce n'est qu'une partie infime de la production si vaste du grand artiste ; elles ne peuvent certes, à elles seules, donner une idée exacte de sa technique puissante, mais elles éveilleront le désir passionné de connaître davantage l'œuvre du maître des belles suites de l'Opéra, de l'Exposition et des petites danseuses londoniennes.

Tous les amateurs qui suivent avec l'intérêt qu'ils méritent les envois de M. Rotig aux Salons annuels, regretteront qu'il n'ait pu donner cette fois aux Animaliers une de ces compositions où son talent se déploie avec ampleur. Les toiles de dimensions plus restreintes qu'il expose, savent néanmoins donner, dans un cadre moins large la même impression de relief décoratif. La variété des sujets : *Rennes, Bisons, Bouquetins, Coqs de bruyère, Canards sauvages, Renard*, nous montre à peu près toute la gamme du gibier de poil et de plume, présentés avec une telle véracité d'allure et de groupement, qu'ils semblent appeler le coup de fusil d'un chasseur. D'un seul regard jeté sur ces *Bouquetins* plantés d'un air de défi placide au bord de l'abîme, celui-ci pourrait connaître à la teinte rousse ou grise du pelage, à l'ampleur du grand collet noir, l'âge exact de l'animal, et les



TH.-A. STEINLEN — CHAT
(PEINTURE)



TH.-A. STEINLEN — CHAT
(PEINTURE)

indications du paysage alpestre sont si justes, que le regard le ramène d'instinct à ses vraies dimensions.

Les *Bisons*, d'une étude très poussée en même temps que d'une composition pleine de caractère, détachent avec une belle vigueur les étranges silhouettes ruminantes et le noir moutonnement des lourdes croupes sur la chaîne granitique au cirque poli de lumière.

Les *Coqs de bruyère* montrent toute la souplesse de l'art de M. Rotig ; le chatoiement somptueux des plumages y est traité avec éclat et délicatesse. M. Rotig expose encore des gouaches : *Bouquetins* et *Chamois*, et des dessins : *Elans*, qui marquent la même entente de l'anatomie et des pelages divers de l'animal.

Les *Chats* de Steinlen ! Ils semblent rôder autour de l'œuvre du maître comme les *daimones* familiers de l'enfer montmartrois. Ils s'apparient au groupe terrible que me montre la petite toile posée, lors de ma visite, sur le divan de l'atelier : trois fillettes du pavé, trois petites *communales*, qui, au sortir de la classe, s'attardent sur le trottoir et les bras liés, rapprochant leurs faces pâlotes, chuchotent des choses qu'on n'ose pas dire tout haut. Trois petites Parques du ruisseau parisien, trois Euménides sociales. Le cartable à la main, leurs maigres jambes passant sous la pélerine de l'écolière, elles écoutent, murmurent ou songent des choses affreuses ; les petits visages chlorotiques, aux cheveux fades, s'égayent d'un rayon de malice vicieuse, où il y a déjà toute la haine d'en dessous et cette incroyable philosophie de l'égout dont Steinlen s'est fait le peintre indigne et sévère. Les chats de Steinlen ont vu les mêmes choses que ces enfances pro-



Phot. [illegible]
HENRI VALLETTE — TAUREAU DE CAMARGUE [illegible]

fanées. Ils ont rôdé dans d'étroits corridors gras, dans les escaliers infâmes. Ils ont regardé de leurs yeux glauques le guet de l'apache, suivi, avec un ricanement sur leur museau aigu, la démarche apeurée du pante.

Voyez celui-ci qui se retourne, inquiet d'un bruit entendu, sous le clair de lune blafard, dans la ruelle zébrée d'ombres sinistres. Qu'a-t-il entendu ? le pas traînant d'un ivrogne ou le sifflet du rôdeur ? Ces deux autres, alanguis et souples sur un divan à fleurs, leurs quatre pattes alanguies dans une voluptueuse détente, avec leurs prunelles perverses dont la caresse semble un songe de meurtre, de quel lieu viennent-ils pour que leur repos ait cet accent ? Ils ont frôlé les jupes des midinettes insouciantes et blêmes qui descendent vers la ville, épluchant de leurs doigts de fées une orange pour déjeuner, ou celles des fleurs de fortifs que Steinlen nous montre, menant sur la steppe banlieusarde leurs idylles populacières.

Comme leurs congénères, les minuscules bronzes du même artiste, petits sphinx du pavé parisien, qu'on admirera au Salon des Animaliers, expriment dans l'affinement de leur face aiguë, par-delà le vice des cités, la fatalité cruelle des instincts. Ce réquisitoire social est en même temps un âpre réquisitoire contre la vie. Et pourtant, il y a, dans les ténèbres de cet enfer montmartrois de Steinlen, une telle flamme nerveuse, qu'il semble que la vie y perdrait quelque chose, s'il n'existait pas.


Ph. Vizzavona

GABRIEL SUË — AU CHENIL (PEINTURE)

Un sentiment juste et pittoresque de l'individualité de l'animal, de ses habitudes, de sa sensibilité propre, éclate dans les études si vivantes de ces beaux chiens courants de Virelate, des célèbres meutes de M. de Clarayon-Latour, qu'expose M. Gabriel Suë. L'excellente entente du mouvement d'ensemble, par exemple dans ses *Chiens courants traversant une bruyère*, y prend plus de prix par la notation amusée de telle allure

particulière, de telle flexion, qui fait qu'un chien a sa ligne à soi, tout comme une personne, reconnaissable entre tous. Qu'ils sont beaux, ces grands épagneuls bleus de Virelate, coiffés de leurs longues oreilles, avec leur regard affectueux, nuancé comme des prunelles d'homme. M. Gabriel Suë aime à les peindre en pleine lumière, dans une pâte riche et grasse, d'une belle matière. J'aime surtout dans ses œuvres l'accord délicat du paysage et de la vie animale qui s'y meut. Son *Sanglier traversant un gué*, pousuivi par une meute, donne bien l'impression de cette fraîcheur matinale où les brumes lentement se déchirent sur les côteaux enveloppés. Ses *Chiens passant un gué*, d'allure sagace, jouissent visiblement de la vividuité de l'air et de la grâce de l'heure ; on comprend, en les regardant, l'âme du chasseur. Dans ses *Bœufs labourant*, l'artiste exprime avec un réalisme sain l'effort puissant des grands bœufs bruns enfonçant jusqu'aux jarrets dans la terre grasse.

Le talent de M. Henri Valette résume bien la direction heureuse dans lequel s'engage le jeune art contemporain. Celui-ci semble avant tout désireux de sincérité saine et robuste, avec une volonté bien arrêtée de se remettre en toute simplicité à l'étude directe de la nature sans lui imposer des partis pris d'interprétation ; en s'efforçant même de ne pas interposer entre soi et l'objet le prisme de sa sensibilité propre, mais de le rendre en toute la franchise de son aspect visuel, avec le problème qu'il pose à notre compréhension. Une telle tendance est intéressante surtout dans l'art animalier ; elle nous rappelle à propos que la bête, la bonne bête domestique comme le fauve, est un monde clos en soi, dont les modes de vie nous échappent en leur subconscience mystérieuse, bien qu'ils consentent parfois à ressembler aux nôtres. C'est ce sentiment de l'inconnu qui réside en l'animal qui m'a plu dans les bronzes de M. Valette, dans son *Taureau poiterin* aux jeunes muscles souples, d'une exécution si solide, dans son *Taureau normand*, dans son *Étalon monté de la Camargue*, de cette race sauvage qui [illegible] et dont [illegible] frémissant le contact du cavalier. Ce dernier [illegible] est un beau morceau [illegible], libre et sûre et d'une facture excellente. On verra avec plaisir, dans une vitrine de petites pièces : un lapin, exécuté en pierre ; [illegible] tête sous son aile, [illegible] lévrier couché, [illegible] objets, bibelots presque, [illegible] qui plaisent par une belle franchise d'impression.

Le bronze d'une si riche fantaisie de M. Charles Virion, *Grand Serpentaire et Varan du Nil*, commandé par l'État pour une fontaine publique, montre que le goût de l'art moderne pour la réalité exacte peut fournir à l'imagination un répertoire de formes aussi pittoresquement bizarres et expressives que ne le pourrait faire l'invention la plus débridée. Quel monstre de gargouille fut jamais plus flasque, plus torve, plus paradoxale que l'étrange reptile dont M. Charles Virion nous détaille la structure. Quel aigle héraldique aussi magnifiquement impérieux que ce grand échassier qui surgit des roseaux du fleuve, les ailes mi-déployées. Cette même riche fantaisie, M. Charles Virion l'a répandue en maints modèles d'art décoratif : grès, étains, faïences. On en peut encore trouver l'accent dans son *Combat de Bouquetins*, dont la silhouette générale est si élégante. M. Charles Virion expose encore un marbre : *Chat à sa toilette*. Il a de ces coquets félins d'appartement une vision très personnelle, éminemment souple, d'une belle ligne flexible et continue qui se parcourt d'un coup d'œil. Le balancement harmonieux des masses, réparti avec l'aisance la plus séduisante, donne aux œuvres de cet artiste une sérénité d'exécution du meilleur style.

L. BENEDITE-SJOESTEDT.

CHARLES VIRION — COMBAT DE BOUQUETINS [illegible]

Les Artistes Animaliers à l'Étranger

ALLEMAGNE

Pays de rigorisme scientifique, et comme tous les pays du Nord, pays de chasse, d'exercices violents, l'Allemagne ne pouvait manquer d'être une des patries de la peinture animalière. Depuis Albrecht Dürer qui, héritier de la curiosité des compilateurs et dessinateurs de bestiaires, va loin pour admirer un rhinocéros et chez lui dessina à plaisir chevaux, lapins, lièvres, porcs, cerfs, biches, chauves-souris, oiseaux et menues bestioles, jusqu'au très moderne M. Neuenborn, qui ne sort guère des jardins zoologiques, jusqu'à M. Lissmann, familier de l'Islande où il ne cesse de se rendre étudier faune et flore, pour ses grandes gouaches d'un si étrange japonisme nordique, — on pense aux Eddas commentés par un asiatique, — la tradition de s'intéresser aux animaux à peu près autant qu'au paysage, — souvent bien plus — ne subit aucune interruption chez un nombre considérable d'artistes. Il n'y a pas de pinacothèque princière, de palais et de châteaux d'Allemagne qui ne soient remplis de tableaux de chasse, de pêche et de gibier des spécialistes des XVII et XVIIIe siècles. Quelques-uns, au nom parfaitement oublié, sont excellents et n'attendent que l'inévitable retour de faveur que tous les genres et tous les maîtres ne peuvent manquer de connaître chacun à leur tour.



LUDOVIC HOHLWEIN — AIGLES

L'histoire du genre serait même plus passionnante à écrire en Allemagne et en Autriche que partout ailleurs, mais je la voudrais par un artiste qui soit à la fois propriétaire terrien et chasseur, que le goût de la chasse ait même entraîné à quelques expéditions lointaines. Cela se rencontre!

Créateur d'une inépuisable série de centaures, d'égipans et de dragons, Bœcklin s'est montré en possession d'une maîtrise animalière parfaite. Il a disposé du répertoire des formes de la nature au grand complet. Le caricaturiste Oberlaender a quelque chose d'un La Fontaine dissimulé sous le gros humour bon enfant munichois. Mais ne vous y fiez pas. Patte de velours armée de griffes. Et combien aiguisées!

L'extraordinaire développement des jardins zoologiques de Hambourg, Berlin et Munich, depuis que l'Allemagne s'est voulue puissance coloniale, a fait la partie belle aux peintres animaliers. Ce M. Neuenborn, dont je viens de parler, a poussé l'amour de dessiner et de lithographier des bêtes étranges jusqu'à la furie. Les grands maîtres de l'école romaine n'ont pas pratiqué le nu, les architectures de muscles, ni Rubens les chairs mouvementées et entrelacées plus que cet artiste les amoncellements d'hippopotames dans les eaux fangeuses ou l'efflorescence tropicale des oiseaux rares autour d'une charogne. Mais c'est ici l'art pour l'art si l'on peut dire de l'animal pour l'animal. J'ai l'impression que l'amour de le représenter passe loin avant l'amour de l'art. Les tas de bêtes, les hérissements de plumes deviennent le vrai but et non un moyen d'atteindre à de la supérieure beauté. Il s'agit d'éluder des difficultés transcendentales ; il s'agit d'une certaine virtuosité ; il ne s'agit pas de musique proprement dite. Lenbach et M. Hermann Urban ont le goût des gros poissons lacustres de Bavière. Lenbach n'en pouvait manger un sans l'avoir peint au préalable. Chez M. Urban cela se complique du fait de l'avoir pêché. M. Tooby est l'un des plus moroses peintres de chevaux qui existent : il suffit du moindre bout de toile de sa main pour se rendre compte que, chez lui, l'amour du cheval est une des formes de la misanthropie. Chez M. Angelo Jank c'est le contraire. L'amazone, le chasseur rouge, la Saint-Hubert, les féeries de l'automne, les puissants attelages de la Fête d'octobre, les pesants chevaux du labour bavarois, la formidable cavalerie des uhlans, tout cela ne fait qu'un. Le cheval chez lui est une des formes du patriotisme. La vie seigneuriale et militaire d'Allemagne l'a fait peintre de chevaux. L'un des plus nobles, l'un des plus puissants qui soient. M. Schramm-Zittau revendique pour son domaine les grands troupeaux d'oies et de canards qui animent les mares des villages du Nord. Il a chanté leurs ébats en grand poète, y mêlant l'atmosphère spéciale de ces villages aux soleils pâles et aux poussières de sable, y mêlant aussi la vie du gardeur. Mais dans ce domaine du berger de toutes sortes, c'est M. Zugel le maître et le poète incontesté. Je lui ai consacré jadis une entière chronique lors de son exposition d'ensemble à la Sécession de Munich. J'y renvoie. Son nom est à adjoindre directement à ceux de Millet, de Mauve et de Segantini.

Cependant l'animalier par excellence d'Allemagne, animalier au sens propre et restreint du mot, tel que nous l'entendrions, s'il s'agissait une fois d'isoler l'animalier du peintre de chasses, de troupeaux, de chevaux et de sport, c'est un architecte, décorateur et compositeur d'affiches, M. Ludwig Hohlwein. Dans son œuvre l'animal est chez lui non plus pour divers motifs accessoires pas plus que brutalement pour lui-même, mais pour sa *signification esthétique*. W. Ritter.



JOSEPH CRAWHALL — ÉTUDE DE COQ (AQUARELLE)

ANGLETERRE

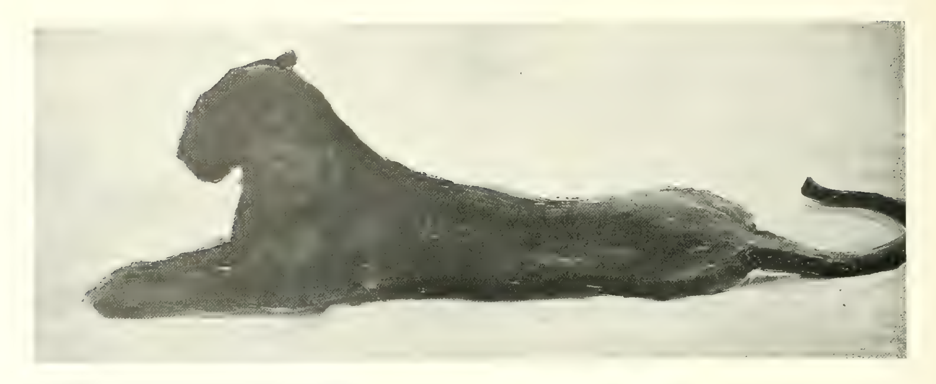
Quand on cherche, parmi nos artistes peintres, l'animalier le plus original, on pense surtout à Joseph Crawhall. C'est lui presque seul des vivants qu'on peut nommer sans hésitation animalier de premier ordre. Élevé en Ecosse, lié par camaraderie et amitié avec le groupe qu'on appelle « l'école de Glasgow », Crawhall est anglais tout de même et à l'heure actuelle demeure à [illegible] en Yorkshire. Très estimé par nos amateurs les plus savants, il produit très peu, et on dit qu'il détruit dix œuvres pour une qu'il laisse sortir de son atelier. Il peint tous les animaux, les chevaux, les oiseaux, les lapins, etc., et il se sert et de l'huile et de l'aquarelle. Mais dernièrement il a démontré une préférence pour l'aquarelle, ou plutôt gouache, qu'il emploie sur une toile de Hollande très fine, et plus rarement sur papier. En dessinateur magistral, Crawhall nous donne, même dans ses études les plus sommaires, un réalisme occidental exprimé avec un style et un décor tout à fait de l'Orient. Quand on regarde ses dessins on pense aux maitres chinois qui ont si bien connu les animaux et su exprimer leur mouvement par des grandes lignes rythmiques. Je suis heureux de présenter aux lecteurs de *L'Art et les Artistes* un superbe spécimen de l'art de M. Crawhall, mais je regrette que la reproduction ne puisse pas leur suggérer sa couleur si fraiche et délicate, car Crawhall comprend l'harmonie de la couleur comme il comprend le dessin, et nous donne dans chaque œuvre un panneau décoratif. Son art, si fort et si original, est l'union de la vérité et la beauté, la vérité de ce qu'on voit et la beauté dont les poètes rêvent.

Hors l'art de Crawhall, dans lequel on aperçoit des qualités de l'imagination en plus des qualités de la vérité, nos animaliers vivants sont habiles, mais c'est tout. C'est-à-dire ils ont du talent, mais pas de génie. Feu John-M. Swan, si connu par ses tableaux et ses sculptures, a laissé beaucoup d'élèves, mais pas de successeur. Parmi les jeunes qui suivent la tradition qu'il a léguée on peut citer Arthur Wardle, qui a eu du succès avec ses tableaux, et Morris Harding, un jeune sculpteur. Tous les deux ont étudié les fauves au jardin zoologique et expriment dans leurs œuvres une vraie science de l'anatomie des tigres. M. Edwin Alexander, le peintre écossais, est plus sec en dessin et couleur, mais lui aussi a bien étudié ses animaux, et connaît très bien son affaire.

Inutile de nommer tous les peintres qui ont suivi de loin la tradition de Landseer et ont peint des chiens sentimentaux, des chiens humanisés. M. Barlow Noble est peut-être le plus accompli de toute cette école [illegible], et ses tableaux sont très populaires.

Dans un pays où le sport est une religion on ne manque pas de peintres de chevaux, mais la plupart de ces peintres n'ont rien à dire de [illegible]. L'exception est M. Robert Bevan, qui sera très étonné sans doute [illegible] comme très peu de nos peintres, et il se fait le chroniqueur de la disparition du cheval en ville. [illegible] les chevaux, sujets qui sont tout à fait siens et qu'il peint avec [illegible]

Frank Rutter.



ARNOST HOFBAUER — PANTHÈRE NOIRE (ESQUISSE)

AUTRICHE-HONGRIE



ARNOST HOFBAUER — SINGE
(PEINTURE)

Les mêmes généralités qui gouverneraient un résumé de l'histoire du genre animalier en Allemagne seraient de mise *a fortiori* en Autriche-Hongrie, là où l'Alpe, l'hiver et la faune alpestres se compliquent des Carpathes, de la plaine hongroise, du plateau de Transylvanie, des marécages du Danube et de la côte illyrienne ; là où la vie féodale existe moins distante et altérée de son type originel que partout ailleurs. Et je ne parle pas de la portion polonaise du pays qui reviendrait à un autre chroniqueur... Là les chevaux et les attelages locaux ont trouvé leur véritable romancier en Chelmonski, et ce grand décorateur bariolé qu'est M. Jozef de Mehofer ne pouvait être insensible à la gloire électrique des paons de son parc faisant la roue. La Bohême et la Moravie, un des pays du gibier et de la chasse classé depuis toujours dans les annales de la vénerie, ne pouvait manquer non plus d'observateurs fanatiques des aîtres du faisan, du coq de bruyères, des tétras, bécasses, grives, perdrix... Je n'en veux pour preuve que le martin-pêcheur si soigneusement étudié par M. Arnost Hofbauer, initiateur de Prague au Japon. Mais le coq pendu par une patte à un clou, contre une armoire slovaque peinte de M. Max Svabinski a une toute autre importance, car il veut signifier que le Chantecler slave a donné au peuple une leçon d'art décoratif.

J'aurais, certes, grand tort de passer si vite sur M. Arnost Hofbauer, que le goût de l'animal exotique a entrainé si longtemps au jardin zoologique de Berlin. Il a donné de certains fauves de véritables *portraits*, criants de la ressemblance non seulement du genre et du type histoire naturelle, mais de l'individu. Je l'ai vu accomplir dans les montagnes de la Wachau l'exploit de suivre plus d'une heure, avec des précautions et des ruses de peau-rouge, une salamandre orange et noire qu'il arrivait à croquer dans toutes les positions sauf une : « la bête éprouvant visiblement *une certaine répugnance* à poser de face », mot exquis de naïveté, dit avec une sincérité aussi étonnée et qui me semble bien à l'unisson des façons animalières de cet artiste, tout en fine observation et en délicatesse de procédé.

Le plus poète des peintres de chevaux de Vienne a été Pettenkofer. Mais il allait s'inspirer en Hongrie. Là les scènes de l'élevage et de l'attelage ne peuvent pas ne pas rendre animalier un vrai paysagiste. Là, fin, nerveux, râblé, le cheval n'a pas même besoin d'être de race pour être un cheval aristocratique. Les dernières rosses de Transylvanie, du Banat et de la frontière valaque valent qu'un Schreyer consente à se dépayser. Mais tandis qu'un Schreyer se faisait une célébrité mondiale, le Suisse Jules Jacot-Guillarmod, qui deux fois accomplit le voyage de Transylvanie uniquement pour y peindre des chevaux et des buffles, n'est connu que de ceux qui daignent étudier les musées de Suisse.

Lorsque Budapest voulut orner les portes de ses abattoirs de buffles et de taureaux de grand style, on eut recours au Berlinois Rheinhold Begas. Le statuaire des empereurs d'Allemagne devait trouver en Hongrie l'occasion d'accomplir son chef-d'œuvre.

Faut-il parler des scènes de la vie aux champs, du serein labeur de la glèbe slovaque? Aussitôt Jozka Uprka se trouve répondant, roi incontesté dans son domaine. Mais chez lui, même au premier plan, centre de la composition, le bétail est partie intégrante du paysage. Ses bœufs et ses moutons sont les frères slaves de ceux roumains de Grigoresco.

Je voudrais en terminant attirer l'attention sur un isolé de Prague, vrai peintre de la brute, si je puis ainsi dire, sous la double forme humaine et animale, l'homme nu auprès du cheval a poil. J'ai nommé M. Vacatko. Sa physionomie est jusqu'ici unique dans l'histoire des peintres animaliers. Les autres humanisent la bête; lui bestialise l'homme. Et du lutteur, du boxeur, il fait le frère du cheval de camionnage meklembourgeois ou poméranien de son choix. C'est en substance un peintre magnifique. Que ces messieurs de la peinture matérielle en soi se hâtent de se l'adjuger. Auprès de lui Courbet est une mijaurée et Slevogt lui-même, le brutal et charnel Slevogt une petite maitresse. M. Vacatko lui est dans toute la force du terme un maitre... cependant un autre mot a failli m'échapper.

WILLIAM RITTER.

BELGIQUE

L'École des Pays-Bas est celle qui compte, [illegible], le plus d'artistes ayant accordé une attention [illegible] à la vie de l'animal dans la nature.

Mais ce n'est point ici le moment d'étudier [illegible]. On peut pourtant rappeler que Rubens donna, dans certaines de ses grandes compositions, une allure héroïque aux chevaux qui portaient ses dieux et ses centurions, à ceux, notamment de l'*Enlèvement des filles de Leucippe* et de *la montée au calvaire*; qu'il peignit lui-même, des chasses aux lions et aux sangliers; qu'il anima, pour y placer des nus, les paysages peuplés d'animaux méticuleusement étudiés par Jean Breughel, ou fougueusement peints par Snyders; que Jordaens [illegible] puissamment la vie animale dans l'*Enfance de Bacchus*, dans l'*Enfance d'Hercule*, que nous eûmes [illegible] Paul Devos, et que jamais peut-être, la noblesse du cheval ne fut plus superbement évoquée que dans le *Saint-Martin* et le *Charles Ier* de Van Dyck.

C'est seulement en la seule période de décadence de l'art flamand, à l'époque où il a perdu son inspiration propre, au dix-huitième siècle, qu'il abandonne, qu'il semble dédaigner la vie animale.

Au commencement du dix-neuvième siècle, un animalier belge avait conquis une grande célébrité. C'était Eugène Verboeckhoven. C'était un peintre de pâles églogues. Ses pastorales portaient la marque de toutes les conventions; leurs moutons étaient peints avec propreté, avec une méticuleuse patience qui s'attachait aux moindres détails.

Heureusement, Verboeckhoven ne fit pas école. Le mouvement suscité chez nous par David et continué par Navez, avait emporté toutes les conventions. Et déjà un contemporain de Verboeckhoven, Louis Robbe dont l'Académie de Bruxelles possède une série d'études admirables par l'énergie et la conscience, avait apporté une sincérité nouvelle. Un élève de Robbe devait donner bientôt la plus haute expression de l'art de l'animalier. Cet élève, c'était Joseph Stevens, frère d'Alfred, et aussi grand peintre que ce dernier. Joseph Stevens a peint surtout les chiens, et il leur a conféré la noblesse, l'expression pathétique qu'avant lui on croyait réservées à la seule figure humaine.

Stobbaerts et Verwée sont venus un peu après Stevens. Celui-ci était né en 1819; les deux autres sont nés en [illegible]. L'un débuta à Anvers, l'autre à Bruxelles. Chacun de son côté participa largement aux luttes ardentes pour la liberté de l'art entre le classicisme et le romantisme. Jan Stobbaerts fut de ceux qui, avec Henri de Braekeleer formèrent, autour de Leys, à Anvers, la pleïade qui devait résister à la tyrannie de l'Académie. Alfred Verwée bataille aux côtés



JEAN STOBBAERTS — LA CUISINE D'UNE ZOOLÂTRE [illegible]

[illegible] *mort*, le [illegible]

[illegible] vaches dans l'étable, les chiens dans la cuisine; et même [illegible] encore d'une lumière d'intérieur; il fait surgir du clair-obscur, en une facture patiente et compliquée qui tient de la [illegible], des resplendissements de leur vie pauvre, et fait [illegible] [illegible] milité, de l'iner- [illegible] e. Le tau- [illegible] *patoires*, les [illegible] dans le *Bas Escaut*, [illegible] dans le *Pèlerinage de Saint-Guidon*, et dans l'*Etalon blanc*, regnent, superbes, [illegible] ge fait de [illegible] tante, frémissante, [illegible] terre et le [illegible] un tout pathétique qui crée la vie ardente, la sensualité souveraine.

Il y eut, autour de Stevens, de Stobbaerts, de Verwée, d'autres animaliers. Verat, de Pratere, Xavier de Cock, [illegible], Montigny, Verhelmuylen, [illegible] Van Leemputten. Et les peintres qui, sans se spécialiser dans ce genre, le cultivèrent parfois, furent innombrables. Constantin Meunier lui-même l'aborda, comme peintre et comme sculpteur, et l'on sait la grandeur tragique de son *Cheval de mine*, le rythme épique de son *Cheval à l'abreuvoir*.

Stevens et Verwée ont disparu depuis longtemps. Stobbaerts travaille encore; [illegible] depuis quinze ans [illegible]. [illegible] c'est le [illegible] de science et [illegible] chevaux et bœufs dans les vastes [illegible] sionnellement, comme Claus, qui peignit ce grand tableau [illegible]

[illegible]

G. V.

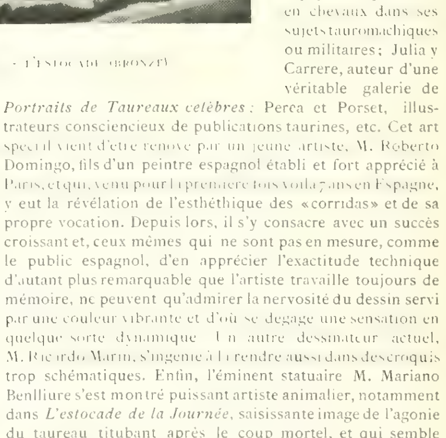
ESPAGNE

L'École espagnole s'est surtout appliquée, soit aux sujets religieux, soit aux documents humains, à l'exclusion du monde animal comme du paysage, qu'elle n'a étudié et traité qu'accidentellement ou accessoirement jusqu'au milieu du XIXe siècle. Ce qui permet cependant d'amplifier le catalogue des animaliers espagnols, c'est que deux animaux, le cheval et le taureau, sont les protagonistes et les victimes de la « corrida », le spectacle national, dont le pittoresque mouvementé devait inspirer tant d'œuvres qu'on peut ranger sous ce titre, quoique dans un paragraphe à part.

Le premier animalier véritable en Espagne fut sans doute Pantoja de la Cruz (1551-1609), réputé comme tel, mais dont on ne conserve rien de ce genre sauf l'anecdote suivant laquelle il aurait peint, à la demande du Roi, un aigle apprivoisé, avec une telle vérité que l'oiseau furieux détruisit sa propre image. Mais on est bien en droit de proclamer animalier hors pair, quoiqu'occasionnel, Vélazquez lui-même, dont les effigies de chiens, si puissantes et vivantes, accompagnent, dans leurs portraits de chasse, Philippe IV, Ferdinand d'Autriche, l'Infant Baltazar Carlos, ou le nain Antonio el Inglès. Quant aux critiques relatives aux chevaux pansus et arbitrairement cabrés des portraits équestres de Velazquez (défauts plus accentués encore dans ceux de Goya), on peut y objecter, outre les anomalies réelles et le conventionnalisme artistique du type chevalin de l'époque, le souci d'une posture d'apparat, impossible à copier d'après nature. En dehors de cet aspect de l'œuvre de Velazquez et des chiens et oiseaux de Goya, en cartons de tapisseries et par conséquent d'un style surtout décoratif, on ne trouve guère à citer que les trophées de chasse et natures mortes d'animaux de Montalvo (1769-1846), figurant au Prado, jusqu'au dernier tiers du XIXe siècle, où les animaliers font vraiment leur apparition en Espagne: ce sont Falcon (groupes de chevaux, 1862), Gessa (trophées de chasse et de pêche, qui étudia à Paris et y exposa en 1867 et 1878, Abadias, Serra y Porson (*Pierres et Oiseaux*, au musée d'Art moderne), Iborra, Siguenza y Chavarrieta (poulaillers et gibier, 1862-1866), Alejandro Seiquer (*Têtes de Moutons*, médaillées en 1876, étude de lapins, intitulée *Mesa revuelta*, et une infinité d'autres sujets d'animaux souvent humoristiques), et enfin et surtout Federico Jiménéz Fernandéz, né en 1841, le représentant le plus qualifié du genre en Espagne. Médaillé en 1862 pour son *Gibier mort*, acheté par l'Etat, ainsi que le *Sauve qui peut*, exposé à Vienne en 1873, il envoya à l'Exposition universelle de Paris, en 1878, quatre autres tableaux très remarqués, et il en compte actuellement cinq au Musée National d'Art moderne de Madrid, parmi lesquels *L'Aigle et l'Escarbot*, inspiré de la fable de la Fontaine (1881) et plusieurs au Palais Royal. Aujourd'hui la peinture d'animaux, en tant que genre, semble nouvellement délaissée en Espagne et l'on ne trouve guère à signaler que les scènes cynégétiques et canines d'un aristocrate sévillan, le comte d'Aguiar, prises sur le vif dans ses chasses de la Sierra Moréna, les illustrations de Régidor, ou les statues de fauves de M. José Campeny, professeur à l'Ecole des Arts et Métiers de Barcelone, dont le *Daim attaqué par un aigle* figure au Musée municipal de cette ville, celles de M. Vallmitjana, etc.



MARIANO BENLLIURE. — L'ESTOCADE (BRONZE)



Par contre, l'art appliqué aux sujets spéciaux des « corridas » est de plus en plus en vogue. Il date de leur apogée, à la fin du XVIIIe siècle, de Goya, dont il est superflu de rappeler ici les « tauromachies » célèbres, imitées, depuis par Eugenio Lucas. Parmi les autres peintres tauromachiques au cours du XIXe siècle, on doit signaler: Eder y Gattens, natif de Séville, qui put y étudier sur place les « ganaderias » ou élevages les plus renommés (1860-1880); Ruiz de Valdivia, qui peignit aussi des troupeaux (*Vaches hollandaises à la Casa de Campo*, 1876), et les *Ecuries royales* (1878), qu'il exposa à Paris; Daniel Vierge, dans certains de ses admirables dessins; Marcelino de Unceta, sorte de Meissonnier espagnol, spécialiste en chevaux dans ses sujets tauromachiques ou militaires; Julia y Carrere, auteur d'une véritable galerie de *Portraits de Taureaux célèbres*; Perea et Porset, illustrateurs consciencieux de publications taurines, etc. Cet art spécial vient d'être renové par un jeune artiste, M. Roberto Domingo, fils d'un peintre espagnol établi et fort apprécié à Paris, et qui, venu pour la première fois voilà 7 ans en Espagne, y eut la révélation de l'esthéthique des « corridas » et de sa propre vocation. Depuis lors, il s'y consacre avec un succès croissant et, ceux mêmes qui ne sont pas en mesure, comme le public espagnol, d'en apprécier l'exactitude technique d'autant plus remarquable que l'artiste travaille toujours de mémoire, ne peuvent qu'admirer la nervosité du dessin servi par une couleur vibrante et d'où se dégage une sensation en quelque sorte dynamique. Un autre dessinateur actuel, M. Ricardo Marin, s'ingénie à la rendre aussi dans des croquis trop schématiques. Enfin, l'éminent statuaire M. Mariano Benlliure s'est montré puissant artiste animalier, notamment dans *L'estocade de la Journée*, saisissante image de l'agonie du taureau titubant après le coup mortel, et qui semble préférable au groupe un peu massif et enchevêtré *Le Coléo*, envoyé par lui à la récente Exposition universelle de Rome.

J. CAUSSE.

HOLLANDE

Ce sont nos maîtres de 1880 qui donnent en Hollande à la peinture animalière un nouvel essor. Ce sont Mauve et Willem Maris qui renouvellent le genre, en ajoutant leur note individuelle et raffinée, leur sentiment [illegible] pénétrant au dessin méticuleux et [illegible] de leurs prédécesseurs immédiats.

Mauve est alors le « doux poète » de notre vie rustique, le chantre ému des troupeaux errants dans nos bruyères, où, l'hiver, dans nos dunes couvertes de neige, — le beau peintre des vaches puissantes, souvent à l'ombre de grands ormes, dans les coins de prairies où se [illegible] traire, — des chevaux de trait et de halage : son [illegible] du musée de La Haye est une merveille en ce genre.

Et Willem Maris, le plus moderne, le plus vibrant de tous nos animaliers devient, vers la fin du dix-neuvième siècle, le luministe par excellence de la Hollande.

Car si, chez lui, le sujet est toujours l'animal, — la vache ou le canard, — ceux-ci généralement pris à contre-jour au bord de mares et de ruisseaux, sur les berges où l'herbe plus savoureuse est d'une incomparable richesse de verts, où ondoient les longs roseaux qu'il sait si élégamment dessiner et peindre, — là où les reflets des saules et des aulnes qui forment généralement ses arrière-plans ont des valeurs puissantes et des tons riches de vieux bronze, — si donc chez Willem Maris les sujets sont toujours des compositions de véritable animalier, l'artiste exquis qu'il fut ne s'arrêta jamais à peindre seulement l'animal pour l'animal, mais il le considère comme un prétexte à créer de parfaites harmonies, de superbes symphonies de couleur, des chatoiements délicieux de lumière s'éparpillant sur la robe de l'animal, les herbes, la terre, l'eau, en des scintillements et des éclats de pierres précieuses. Et Willem Maris a su faire des merveilles en ce genre, parce que le brillant peintre était doublé d'un dessinateur d'élite, tout comme ses frères et comme Mauve qui, lui, [illegible] il peint des chevaux, entre autres les chevaux qui tiraient jadis les lourds bateaux de pêche sur nos vastes plages, sait leur donner une importance considérable, par l'émotion avec laquelle il les a contemplés, et le sentiment avec lequel il a su rendre leurs attitudes, leurs types. Qu'il peigne des vaches à l'ombre des grands arbres, les troupeaux errant dans la plaine, ces qualités supérieures de peintre-poète et d'observateur doué d'infiniment de goût et de savoir prédominent chez lui ; et, comme chez Willem Maris, la distinction de la facture est alors le résultat de l'expression de l'émotion.

Il est curieux que ces grands artistes n'aient pas fait école. Les peintres Ter Meulen, van der Weele, et quelques autres encore, tels Wolters, Jan Franken, etc., tout en traitant des sujets analogues, restent bien eux-mêmes.



J. ALTORF — [illegible]

[illegible] empruntés à l'Aquarium d'Amsterdam, et qui repr[illegible] [illegible]ique, des [illegible] techniques rares.

[illegible] sentant des lutt[illegible]

[illegible] belle tenue et de grand [illegible] P. Dupont, l'excellent graveur [illegible] *[illegible] le labour* [illegible] *Chevaux de halage.*

[illegible] ginal peintre d'animaux. Ses [illegible]



[illegible] aussi quelques [illegible] leurs études d'animaux divers [illegible]

[illegible] rappelant [illegible]

[illegible] plus haut ont fait [illegible] Alliant avec beaucoup de délicatesse et de tact des principes [illegible] ils ont produit des œuvres qui demeureront, étant d'une conception individuelle et d'un grand mérite d'exécution.

[illegible]

[illegible] tes trop rapides sur nos animalier[illegible] l'animal n'est pas moins aimé et étudié qu'ailleurs, et qu'il [illegible]

[illegible]

ITALIE



App. à S. M. le Roi d'Italie.

RENATO BROZZI — « AUX ÉCOUTES » (ARGENT CISELÉ)

l'auteur du cheval peut-être le plus colossal du monde, celui du *Monumentissimo* de Rome.

Et en regrettant de ne pouvoir parler de Troubetzkoy et de Bugatti, qui sont considérés comme des artistes français, je dois citer parmi les jeunes, le ciseleur Renato Brozzi qui fait penser en même temps au Pisanello et aux Japonais et qui, en peu de temps, s'est affirmé un spécialiste dans la meilleure acception du mot.

La peinture militaire a aussi révélé de très bons peintres de chevaux et il suffit de rappeler les noms de De-Albertis et de Fattori, qui, comme les grands peintres militaires français, avaient été aussi braves soldats. Nous avons encore des peintres de chevaux : Luigi Gioli et Coleman. Nous avons eu des peintres de chiens tels que Quadrone, Morgari et Cecioni, un peintre de brebis, Bruzzi, des peintres de vaches tels que Pittara, Bertea et Chialiva, lequel est aussi oublié en Italie qu'il est apprécié à l'étranger. Deux de nos plus grands peintres, Segantini et Michetti, nous ont donné de superbes études de brebis, de chèvres, de bœufs.

Je ne sais s'il y a jamais eu un critique qui, après avoir constaté, qu'en Italie, les artistes animaliers ont été très rares et que parmi ceux-ci bien peu peuvent être considérés comme des vrais maîtres, ait cherché à expliquer ce fait par un de ces arguments qui ont l'apparence de représenter la vérité, au moins selon les notions courantes de la vérité esthétique. Je renonce à une telle recherche et je passe sous silence les peintres et les sculpteurs de la Renaissance et du *Seicento* qui ont traité ce genre d'art. Je désire seulement définir qu'on devrait appeler animalier le peintre et le sculpteur seuls qui réservent presque toute leur sensibilité, leur curiosité, leur activité artistiques aux animaux, tant ceux qu'on considère comme les compagnons et les amis de l'homme, que ceux qu'on regarde comme les plus grands de ses anciens ennemis naturels. Et cet artiste-là semble ne voir dans la Nature que la vie des bêtes et il en choisit un genre qu'il étudie dans son intimité avec une vraie sympathie en analysant les usages, en reproduisant les mœurs, en composant des scènes et des légendes, arrivant même au portrait et faisant ainsi une psychologie spéciale. Non, toutefois, cette physionomie et cette psychologie grotesques, imitées de l'homme qui ont été appliquées assez souvent et qui sont comme un manque de respect à l'homme et à la bête en même temps.

Dans le camp de la sculpture en Italie, la *statuomanie* et la profusion des monuments dédiés à Garibaldi, à Victor Emmanuel et aux grands épisodes du *Risorgimento* politique ont facilement créé des animaliers d'occasion qui ont porté sur les places des *Cento Città* des chevaux, des lions, des aigles et on pourrait citer ainsi presque tous les grands sculpteurs italiens de la seconde moitié du XIXe siècle : Marochetti et Balzico, Rosa et Grandi, Monteverde et Gallori, Barzaghi et Ferrari, Calandra et Borghi, Zocchi et Chiaradia,

L'espace limité dont je dispose m'oblige à ne citer que des noms, et du seul grand animalier italien dont je voudrais parler, je ne peux écrire que peu de lignes dans un style télégraphique. Il s'agit de Filippo Palizzi, mort à 89 ans, en 1899, la même année de la mort de Rosa Bonheur et qui était de cette Terre d'Abruzze qui a donné Michetti et D'Annunzio, Tosti et Barbella. Il a été un des rares artistes italiens qui a recueilli non seulement de la gloire mais aussi de l'argent ; il a été un sincère vériste et, comme coloriste, un vrai précurseur, même dans la technique, suivi par le grand Cremona et le charmant Ranzoni. Son chef-d'œuvre est l'immense toile *Après le Déluge*, qui se trouve dans la *R. Pinacoteca di Capodimonte*, à Naples, et où sont représentées toutes les espèces d'animaux qui sont sortis de l'arche de Noé après le Déluge.

Une année avant sa mort, comme Ziem a fait pour ses études au Petit Palais, Palizzi a fait don à la *Galleria nazionale d'arte moderna*, à Rome, de toutes ses études dont il n'avait jamais voulu se séparer et dont il a écrit : « Elles représentent dans leur ensemble une seule œuvre, le travail de l'existence d'un artiste qui a vécu seulement pour l'art ». Et c'est la pure vérité. Il a été, non seulement, un vrai animalier, mais aussi un vrai maître, un de ceux qui ont eu la plus grande et la plus favorable influence sur l'art et la peinture en Italie.

CARLO BOZZI.

ORIENT

Constantinople. — *Les Artistes animaliers.* — On est étonné de voir que, dans un pays comme la Turquie, unique au monde par les fameux chiens des rues, pas un artiste, peintre ou sculpteur, ne se soit spécialement adonné à l'étude de cette race canine qui, jusqu'au lendemain de la Constitution, pullulait dans les quartiers de Stamboul et qui recommence à pulluler, malgré la loi d'exil édictée contre elle. Il est, toutefois, certain que non seulement la gloire, mais aussi la fortune seraient venues récompenser le talent du peintre ou du sculpteur animalier qui aurait fixé sur la toile ou dans le marbre ces bêtes faméliques et rousses, légendaires — pourrait-on dire — après tous les récits laissés sur elles par nos plus grands écrivains, depuis Gérard de Nerval jusqu'à Pierre Loti. On devine les sujets et les titres de ces œuvres qui auraient universellement consacré la réputation de l'artiste : *Chiens de Galata faisant leur sieste ; L'heure du repas ; Pour une carcasse de poulet ; La voirie de Stamboul*, etc. Espérons que cet artiste ne se fera pas trop attendre.

Étudions, en attendant, les *Animaliers* existants. Il ne s'en compte que trois parmi la pléïade d'artistes ottomans et levantins de la capitale turque.

Philippe Bellò, un aquarelliste de grand talent, mort l'année dernière. Il a laissé quelques beaux spécimens de la race bovine de l'Asie-Mineure : ainsi dans le panneau principal : *Virilité*, de son triptyque *Les trois âges*, où, sous un soleil de flamme, quatre paires de bœufs, aiguillonnés par des paysans, traînent le soc du labour ; ainsi dans [illegible]

M. [illegible]

E. Osgan Bey [illegible] Beaux-Arts [illegible] tous les [illegible] étude des animaux [illegible] *volailles*, il nous a montré d[illegible] l'aquarelle *Le Boucher ambulant* — pittoresque [illegible] — il a présenté une étude [illegible] et débitant de porte en port[illegible] turques [illegible] chiens de la capitale.

[illegible]



E. OSGAN BEY — LE BOUCHER AMBULANT (AQUARELLE)



JOSEPH CHELMONSKI — LE TRAINEAU (PEINTURE)

POLOGNE

Durant huit siècles la guerre a été l'occupation presque unique de la noblesse polonaise. Habitué au cheval, aux combats, au danger, le polonais, en temps de paix, se livrait passionnément à la chasse. La nature même du pays y contribuait : les forêts immenses, les steppes, les énormes marécages abondaient en espèces, disparues depuis longtemps dans le reste de l'Europe, comme, par exemple, le célèbre buffle lithuanien. Il n'est donc pas étonnant, lorsque l'art a commencé à se libérer des liens du conventionnalisme et du style, pour reproduire directement les impressions de la nature, que la chasse de l'animal devint un des sujets préférés de l'art polonais, et c'est ainsi que s'est formée cette école, connue depuis cinquante ans à l'étranger, surtout à Munich, sous le nom de l'école polonaise.

Le cheval devient avant tout le sujet d'étude. Déjà dans la mythologie slave le cheval était l'animal vénéré, le symbole du soleil, peut-être. La poésie nationale a conservé de nombreuses traces de ce culte. On peut se rendre compte du rôle que cet animal jouait en Pologne, en regardant, par exemple, la célèbre gravure de Della Bella, représentant l'entrée de l'ambassadeur Ossolinski à Rome. On y voit des chevaux de parade, pareils à des bêtes apocalyptiques, avec leurs crinières et leurs queues traînant à terre ; des espèces d'hippogriffes, portant des ailes d'aigle au dos et aux jambes. Norblin déjà, frappé par le pittoresque inouï du hussard montant cette espèce de pégase, en trace quelques beaux dessins, encore empreignés d'un certain conventionnalisme, mais non dépourvus de caractère. Depuis, le cheval devient un des sujets de prédilection de l'art polonais. L'élève de Norblin, Orlowski (1777-1832) en distingue non seulement les races, mais les individualités, dont il sait tracer les côtés caractéristiques avec cette verve de caricaturiste qui lui est propre. Pierre Michalowski, commence par imiter Orlowski, finit par devenir un maitre incomparable, chez qui le sentiment de la vie et du caractère ne nuit point à une élégance raffinée, à ce que nous appelons le style dans le dessin. Mathématicien et diplomate plutôt que peintre, Michalowski n'a été qu'un amateur génial. La même chose se rapporte à Sokolowski, dont les croquis à la plume révèlent une telle maîtrise qu'on est stupéfait d'apprendre que ces petits chef-d'œuvre ne sont que le produit du passe-temps agréable d'un amateur. Cette école arrive à son apogée dans l'œuvre de Jules Kossak. Doué d'une facilité prodigieuse, il nous a laissé dans ses innombrables tableaux l'image la plus complète du cheval polonais de toutes les races et de toutes les époques, depuis l'héroïque coursier jusqu'à l'humble cheval paysan.

Pour tous ces artistes, d'ailleurs, le cheval est le sujet principal. Le « genre animalier » proprement dit ne commence qu'après 1850. Le côté caractéristique de cette école, ayant à sa tête Joseph Brandt, c'est un tempérament colossal, joint à une étude scrupuleuse de la nature. Chez Brandt, c'est la verve qui prédomine l'observation du mouvement rapide et momentané que la photographie et l'art japonais ont fait comprendre aux artistes européens. Max Gierymski se fie moins à ses impressions, il observe, il étudie patiemment, voulant arriver au maximum d'objectivité.

Le cheval reste encore l'élément indispensable du tableau chez Brandt et chez Gierymski. Ce n'est que Chelmonski et Kowalski qui se débarassent de ce prégugé. Pour Chelmonski la psychologie de l'animal n'a pas de secret. Il n'y a peut-être pas d'artiste, — sauf les japonais, — qui ait traité l'animal avec plus d'amour. Observateur pieux de la nature, Chelmonski sait rendre avec une vérité pénétrante les sujets les moins picturaux, depuis le vol des moucherons au bord de l'étang, jusqu'à celui de l'alouette, à peine visible là-haut dans le ciel clair du matin. Chelmonski marque le point culminant du genre « animalier ». Le triomphe de l'impressionisme détourne les artistes de ces sujets. Wyczolkowski, Falat font encore des animaux, mais en ne les traitant que comme objets à peindre, sans chercher à pénétrer le caractère individuel du modèle.

Wenceslas T. Husarski.

RUSSIE

Il y a très peu d'artistes [illegible]. Reproduire sur toile la gent animalière représente un certain luxe et exige du peintre une position indépendante. Il est même indispensable qu'il existe dans [illegible] tendance dans cette direction, c'est [illegible] que le peintre pourra s'adonner à son art avec [illegible] voulue. Le malheur est qu'il n'existe pas en Russie de cercle de vrais amateurs et, par suite, l'artiste se sent continuellement isolé et travaille à ses propres risques et périls. Je me souviens qu'il y a une dizaine d'années le journal *Mir isskoustva* (monde de l'art) [illegible] une souscription pour une eau-forte de V. Séroff, représentant une vache avec une femme. Le nombre d'épreuves était [illegible] limité à cinquante, le prix en était très [illegible] et pourtant la souscription ne donna aucun résultat. Cependant à cette époque Séroff se trouvait à l'épanouissement de son talent, et était un peintre renommé et très populaire. Ce fait est très typique pour la vie artistique russe.

Le penchant pour l'étude des animaux se traduit tout d'abord par la représentation des chevaux et, sous ce rapport, l'art russe peut citer plusieurs noms dont il a tout lieu d'être fier. L'honneur de la priorité revient aux sculpteurs.

On peut citer comme premier animalier russe par vocation, le baron P. Klodt (1805-1857) : on sent en lui la vraie passion pour l'étude des mouvements les plus divers de l'animal, et nombre de ses études de chevaux produisent une impression de vie extraordinaire. Son œuvre la plus importante est quatre groupes chevalins qui forment l'ornement du pont Anitchkine à Pétersbourg et qui représentent des chevaux sauvages domptés. Malgré le sentiment d'une certaine sécheresse de sa manière qu'il hérita de l'école classique, on sent en lui le goût inné de la décoration.

Les petits groupes de E. A. Lanceray [illegible] font preuve d'une grande connaissance du caractère du [illegible]. Les chevaux sauvages des steppes, petits de taille, efflanqués, aux muscles fortement prononcés lui réussissent le mieux : l'artiste y fait preuve d'une vraie connaissance de la structure du corps de l'animal. Le Prince Troubetzkoy rend avec sa manière impressionniste et encore avec plus d'art, les particularités principales des caractères des animaux. Il [illegible] prend avec une finesse extraordinaire la vivacité des mouvements d'un chevreau, d'un loup, d'un cheval en garde.

Mais l'artiste le plus fort, comprenant étonnamment la vie mystérieuse du monde animal, est, sans conteste, le sculpteur Aubert (né en [illegible]). C'est peut-être le seul [illegible]

V. SÉROFF — [illegible]

[illegible] domestiques [illegible]

[illegible] animaux. [illegible] parmi cette foule d'académiciens plutôt secs et de dillettantes. [illegible] maîtrise à représenter les [illegible] par son réalisme simple et éner[illegible] vement du cheval [illegible] très [illegible] chiens de [illegible]. V. Séroff [illegible] 1911) est le peintre animalier [illegible] attiré par la reproduction des animaux domestiques aussi bien que des animaux [illegible] de la tension d'esprit qu'il usait pour la reproduction des caractères humains. Il traduit à la perfection le cheval campagnard russe, petit de taille et hirsute ; mais en même temps il rend [illegible] les chasses impériales (musée Alexandre III). On a retrouvé après la mort de Séroff une importante quantité de dessins d'après nature, qui représentent un grand [illegible] interprète. Malheureusement la [illegible] ces illustrations, commencée peu avant sa mort, [illegible]

[illegible]



Ph. A. Blomberg.

AXEL SJÖBERG. — LE VOL DES CYGNES

(PEINTURE)

SUÈDE

A côté de Bruno Liljefors, Axel Sjöberg est un excellent peintre d'animaux. Son domaine, c'est le *Skärgård* de Stockholm, cet archipel dont les îles et îlots forment une ceinture mesurant jusqu'à 70 kilomètres entre Stockholm et la mer ouverte et qui, aux abords de la capitale, sont plus grands et couverts de bois touffus de chênes et de bouleaux ; plus loin, aux confins de la haute mer, la végétation y est plus maigre et bientôt ne consiste plus qu'en pins noueux, rabougris par le vent, qui cherchent à se maintenir dans les crevasses des écueils de granit que seules polissent les vagues.

Axel Sjöberg est né à Stockholm en 1866, et, jusqu'à la fleur de l'âge, a passé sa vie — été comme hiver — presque exclusivement dans l'archipel. C'est un dessinateur et un aquarelliste et il a publié en 1910 (en suédois) un ouvrage intitulé : *Parmi les écueils*. Il se meut là, dans la même sphère de sujets qu'il a peints avec tant de succès dans ces dix dernières années.

Il se plaît sur les écueils les plus avancés de la mer. Son mâle tempérament aime la tempête et l'écume salée, mais il fait aussi ses délices dans la solitude pour arracher à la nature ses secrets. Il a souvent fait voir comment les lourdauds de phoques s'évertuent à gravir les rochers ou à en dévaler, et l'on entend comme des gémissements d'enfants éplorés, quand les têtes rondes de ces noirauds émergent des trous faits dans la glace.

C'est cependant le monde des oiseaux que Sjöberg aime à rendre en général. Tantôt ce sont des oiseaux de mer tout noirs, pareils à des fantômes, qu'il fait voler sur les vagues agitées par la tempête, tantôt des mouettes et des goélands qui se livrent à la rêverie sur un écueil isolé par une nuit étoilée, ou bien encore des cygnes d'une éclatante blancheur qui, à coups d'aile bruyants, s'élèvent dans les airs ou se groupent sur les glaçons flottants, où ils font l'effet d'amas de neige sur l'eau bleue foncée.

Dans ces dernières années, la technique de Sjöberg est parfois devenue si large qu'il semble avoir pressé des tubes entiers de couleurs Kratschig à côte les uns des autres sur sa toile. Je ne suis pas de ceux qui trouvent plaisir à ces recherches d'excès, qu'à l'heure présente on prend trop souvent pour des traits de génie.

Toujours est-il que Sjöberg a créé et continue à créer des tableaux de bon aloi, où se révèle cet état d'âme, ce désir ardent de la nature qui est sans forme et si familier aux habitants du Nord, mais qui ne dit pas grand'chose peut-être aux adorateurs méridionaux de ce qui est clair et plastique.

Quand nous, Suédois, en contemplant les animaux de Sjöberg, nous pensons : « Puisse notre pays si vaste, où des millions d'humains peuvent encore sans peine trouver asile, ne pas être tellement occupé qu'il ne reste de place pour la nature, et souhaitons qu'il soit toujours assez gardé des bateaux à moteur et des aéroplanes pour que le cri de la mouette blanche puisse retentir dans la solitude et le mystère par-dessus les rochers gris et les nappes bleues sans fin de la mer. » Les tableaux d'Axel Sjöberg sont pour nous un écho de la voix même de la nature.

CARL G. LAURIN.

SUISSE

Il semble que le vocable « animalier » appliqué au peintre d'animaux est presque une épithète désobligeante, aggravation d'animal ; je préférerais le correctif *animaliste* comme on dit paysagiste, portraitiste. Mais ce n'est plus l'heure de changer, animalier s'en va tout seul parce qu'il n'y aura plus de peintres animaliers, mais des peintres tout court qui se serviront dès à présent du bœuf, de l'âne et du cheval comme de l'oiseau, de l'insecte et de la fleur pour le bon motif décoratif. Le fait est que l'animal n'est plus le but, mais une contribution, dans la pensée de l'artiste, pour la réalisation des rythmes et des belles lignes décoratives et nous voici dès lors, croyons-nous, dans le vrai, en face des richesses immenses que nous offre la Nature, en force et en beauté, muette ou animée.

Mais sans plus disserter, car la place est mesurée pour ces correspondances, parlons de nos quelques animaliers et tout de suite d'un ancien, d'Agasse, issu à Genève en 1770, d'une excellente famille et mort à Londres en 1849.

Peintre de qualité rare par ses précieux dons de coloriste délicat, par sa science du cheval et sa fine observation, épris de sport, il quitta de bonne heure sa ville natale où d'ailleurs il revint souvent, pour gagner l'Angleterrre ou le noble exercice du cheval fût de tout temps en grand honneur. Il y trouva les champs de course, les chasses, les meutes et de quoi exercer son activité pour la plus complète satisfaction de ses goûts, si bien qu'il y passa la majeure partie de sa vie. Il y a peint nombre de toiles *classées* dans les collections anglaises, des portraits équestres et autres, même des foires, marchés aux chevaux rustiques et paysans. La curieuse reproduction ci-jointe *La Forge*, silhouettes découpées, si fort en vogue au commencement du XIXe siècle, vous donnera une idée juste de son talent. J'en dois la communication à l'un des descendants de l'artiste, le Dr Maillart, de Genève.

Le *Marché aux chevaux à Gaillard* (environs de Genève) se remarque par la finesse de ses détails ; il fut peint en collaboration avec A. W. Töppfer qui se chargea du paysage (Agasse admit aussi la collaboration de de la Rive). Quelque étranges qu'elles nous paraissent aujourd'hui, surtout pour de petites toiles, ces associations furent très à la mode en ce temps.

Quelle différence entre le peintre du cheval et le peintre du bœuf ! Le premier est un sportif qui aime le cheval comme un compagnon, pour sa race, ses allures, ses actions, son [illegible]

Coll. du Dr Maillart, Genève.

AGASSE. — LA FORGE (SILHOUETTE)

[illegible] pourrait être réalisée par la simplification, l'o[illegible]

[illegible]

Nous ne parlo[illegible] béotiennes imitations qui sévi[illegible] toutes recherches et personnalité jusqu'à ce que ce poncif soit devenu insupportable.

Après Agasse, [illegible] Jacot-Guillarmod, de Neuchâtel, dont [illegible] peint des chevaux [illegible] dernité. Il faut [illegible] son *Relai* et sa [illegible] de Zurich, intéressant par la fougue de son exécution et [illegible] Humbert et [illegible] de Genève, dont [illegible] alpestres, quoique durement peints, restent forts par le souci de la juste construction et l'étonnante vérité de la lumière des altitudes ; de Meuron et Bu[illegible] [illegible] nécessaire de [illegible]

[illegible] tout l'amour d'un vieil ami du cheval d'équitation. Il s'est aussi distingué, comme vous savez, dans l'illustration.

[illegible] genre », « une spécialité », ce en quoi ils ont mille fois [illegible] domaine qui [illegible]

BIBLIOGRAPHIE



RACKHAM — LE CORBEAU ET LE RENARD

Les Fables d'Esope, par ARTHUR RACKHAM. (Heinemann à Londres, et Hachette à Paris.)

Andrew Lang devait écrire la préface de ce livre exquis, et ce fut G. K. Chesterton qui se chargea, à la mort du poétique et subtil Ecossais, de le présenter au public. Les différents illustrateurs des *Fables d'Esope* s'étaient uniquement préoccupés de « mettre en scène » les traditionnels animaux de l'apologue, si voisins de ceux que reproduisent nos manuels d'histoire naturelle. Et voici que, du fond de la sage antiquité, le cortège des bêtes conduit par le vieux fabuliste arrive à l'appel du moderne sorcier : et celui-ci les rajeunit, les habille un peu comme nous, met dans la patte du chat un britannique sac de voyage et sur la tête du singe la perruque de « Mister Justice ». Il nous peint moins des bêtes que des bêtes humaines, et en ceci il entre tout-à-fait dans la pensée de la fable. Qu'on examine quelques planches : la scène du pari, avant le départ du lièvre et de la tortue, la plage où se promènent en se dandinant le petit crabe et sa mère, l'estrade où le crapaud charlatan harangue le gros coq, le lièvre, le renard et les rats, et l'on admirera la vérité et la liberté du dessin. Mais la liberté s'accuse plus que la vérité, l'humour est plus fort que le réalisme, l'expression l'emporte sur l'exactitude, le dessin même est parfois lâche : Rackham met volontairement tout son talent dans l'interprétation fantaisiste et l'expression grotesque. Ou bien il simplifie l'allure de ses animaux, en stylisant les lignes, il les raidit çà et là en une attitude d'armoiries, il campe en face d'un renard désinvolte un lion héraldique et fier. Il n'est donc jamais un pur animalier, il est toujours un moraliste et un décorateur.

A côte des colloques d'animaux et des ensembles traditionnels que Rackham assouplit sans les recréer, il y a d'ailleurs des scènes où son imagination se déploie avec une absolue indépendance. Elle s'affirme grande et mythique dans « le naufragé et la mer »; humoristique et cocasse dans « les deux pots » et « le nègre à blanchir »; précise, délicate, encore qu'un peu compliquée dans « Vénus et la chatte »; grimaçante et folle dans « le chêne et les roseaux ». Rackham recherche l'anachronisme piquant. Rapprocher de nous, par tous les moyens, ces leçons d'une portée si générale, souligner leur large valeur humaine en passant par dessus les contigences de l'histoire et de la couleur locale, heurter les caractères accidentels et faire jaillir de cette pittoresque et drôlatique collision l'élément essentiel, voilà son but. Peu lui importe la marque antique : il place son nègre dans un tub, devant un bourgeois en sandales dont la vague tunique s'ornemente d'une grecque : au pot de bronze à couronne baronniale, il oppose le pot bien anglais du XVIIIe siècle, à la face humaine et au ventre rebondi ; ailleurs, la jeune épouse qui a conservé de sa primitive existence les instincts fureteurs de la chatte, s'élance hors d'un lit à colonnes et à rideaux fleuris, sous le regard de sa bienfaitrice, une Vénus de Milo dont la statuette décore la cheminée ; et le chasseur, coiffé du casque colonial, écoute, en retenant un fusil dans sa main fiévreuse, l'intimidant récit du bûcheron. Les sujets populaires peuvent, sans rien perdre de leur prestige, supporter les plus audacieuses interprétations : ils permettent à Rackham une liberté que restreignaient certains thèmes littéraires. Il a eu raison de revenir, comme nous le souhaitions à propos du *Crépuscule des dieux*, à ses arbres et à ses bêtes, à la grande et bonne nature qui lui révèle ses secrets.

J. M. C.



RACKHAM — LE LIÈVRE ET LE CHIEN CHEMINANT DE COMPAGNIE DANS LE ROYAUME DU LION



GERARD DAVID — MADONE

LES IDÉES D'UN AMATEUR D'ART

(Collection Marcel de Nemes)

Au cours d'un récent voyage en Allemagne, le hasard des périgrinations me fit passer par Düsseldorf, ville charmante et aimable, pleine de coquetterie, avec je ne sais quel air de dix-huitième siècle transfigurant son modernisme.

Je n'y fus pas plutôt arrivé que l'on me parla d'une exposition que le musée de la ville hospitalisait depuis six mois et dont toute la presse allemande disait merveilles. C'était un ensemble que M. Marcel de Nemes, grand amateur de Budapest, pour en rendre l'accès plus facile aux personnes habitant l'Allemagne du Nord et sur leurs instances, avait transporté là de la capitale de la Hongrie. Il y avait des chefs-d'œuvre, me disait-on.

Comme je n'étais pas venu en Allemagne pour voir de la peinture, je ne prêtai d'abord [illegible] [illegible] province entretient ses petites cur[illegible] [illegible] voir le Rhin qui est, à Düsseldorf, particulièrement grandiose. Le soir surtout, avec le profil romantique de la nouvelle ville sur l'autre rive et ses nuages tragiques, où s'évoque invinciblement la chevauchée des Walkyries, l'imprécation de Wotan, mille souvenirs wagnériens...

[illegible] continuait à me vanter la collection du Stadtische Kunsthalle, tant et si bien que [illegible]dai d'aller y jeter un coup d'œil. J'avais [illegible] venir avec [illegible]

[illegible] trait du *père de l'artiste.*

L'homme est fièrement campé, la tête à demi tournée, pleine d'assurance et de morgue sous le vaste feutre à plume, la poitrine puissante soulevant le collier, insigne d'une corporation. Et cette allure souveraine, et ce regard profond, et ce je ne sais quoi de mystérieux qu'on rencontre dans toutes les figures de ce maître extraordinaire...

La seconde personne que je vis ensuite fut M. de Nemes lui-même qui souriait auprès de son Rembrandt. Mon compagnon de voyage, qui l'avait rencontré autrefois, le reconnut, me présenta. Et tout de suite, nous causâmes.



GIOVANNI BELLINI — MADONE

M. de Nemes m'expliqua bien des choses que je n'eusse peut-être devinées qu'après de longues visites. Depuis des années qu'il contemplait chaque jour ses tableaux, il avait fini par découvrir tout autre chose que leurs qualités immédiates et évidentes et, si je puis dire, des ressources inconnues de vitalité. Et je dois ajouter que, dès l'abord, la haute qualité esthétique des œuvres exposées dans cette galerie me fut un garant de la valeur et de la qualité de l'enthousiasme de leur possesseur.

Une première promenade, comme pour obtenir une impres-



LE TINTORET — PORTRAIT DE TROIS PATRICIENS



LE TINTORET — PORTRAIT D'HOMME

sion générale, et je m'aperçus de la présence sur les murs d'œuvres, toutes représentatives, d'Agnolo Gaddi, Giambono, Botticelli, Mainardi, Bellini, Cariani, Véronèse, Tiepolo, Gérard David, Baldung Grün, Bartholomeus Bruyn, les deux Cranach, Van Dyck, David Téniers, Snyders, Fyt, Siberechts, Albert Cuyp, Franz Hals, Van Ostade, Terborch, Abraham van Beijeren, Le Nain, Chardin, Raeburn, Lawrence, Constable, Daumier, Munkaczy, Corot, Manet, Renoir, Monet, Berthe Morizot, Mary Cassatt, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, etc. Je n'oublie pas deux autres Rembrandt.

[illegible] artistes, plus aimés que les [illegible] ment représentés [illegible] chacun par quatre toiles important[illegible] ept œuvres d'une variété [illegible] nante; Courbet, [illegible] semble de dix [illegible] plus beau que j'aie jamais vu. Devant une telle compagnie de chefs-d'œuvre, il était évident qu'une sélection sévère avait été faite. Que de [illegible]

— Je [illegible]



SANDRO BOTTICELLI — ADORATION DU CHRIST



J.-B. MORONI — PORTRAIT D'HOMME



VAN DYCK — PORTRAIT DU CARDINAL DOM. RIVAROLA

même vénéré, si les circonstances me rendent réellement inabordable une belle œuvre signée de lui et s'il ne reste que des pièces ne possédant point le degré de signification que j'estime indispensable. J'aime le Greco avec dévotion. Eh bien! Je m'interdis d'ajouter aux toiles que je possède de ce maître, pour le vain plaisir «d'en avoir beaucoup», quelqu'une qui le trahirait selon moi. D'ailleurs, cette précaution est nécessaire, étant donnée l'idée générale qui inspire mes recherches.



RUBENS — PORTR. DE L'ARCHEVÊQUE ANTOINE TRIESTE DE GENT

— Ah! interrompis-je d'un air interrogatif.

— C'est assez difficile à résumer en deux mots. Je vais m'y efforcer cependant car, faute d'en connaître le principe, cet ensemble vous paraîtrait peut-être riche et curieux, et même rare, mais vous pourriez en conclure qu'il n'est le résultat que d'une série de hasards heureux. En réalité, rien n'est plus soumis à un plan préconçu. J'ai refusé des occasions magnifiques en soi peut-être.

par crainte de gâter le plaisir que je me promettais de jouir un jour en paix d'un ensemble parfaitement cohérent, présentant de riches et nombreuses analogies. Je suis certain que la plupart des amateurs qui se débarrassent d'une collection étaient excédés de la voir, parce que les disparates et les contradictions qu'elle contenait leur devenaient d'autant plus insupportables que depuis longtemps était éteinte la flamme éphémère du jour de l'achat.

— Puis-je savoir quelle est cette idée générale, ce principe, ce talisman qui vous garde ainsi des emballements, des erreurs?

— Et bien ! voici : ce qui m'est le plus sensible dans la peinture, c'est la couleur. Non que je n'admire le dessin, ni la



LE GRECO — PORTRAIT DU CARDINAL-INQUISITEUR DON FERNANDO NIÑO DE GUEVARA, MUSÉE DE TOLÈDE

[illegible] que ces qualités n'arrivent [illegible] vêtues de [illegible] peut-être savante, elle sera morte. [illegible] ce squelette, qu'un [illegible] ajuster, seul l'artiste [illegible]

Cela me parait indiscutable, remarquai-je.

Oui, mais bien des [illegible] couleur une certaine [illegible]



LE GRECO — LA SAINTE FAMILLE



LE GRECO — [illegible]

ligne avec des tons juxtaposés et qui sont à la couleur vraie ce que un signe est à la chose qu'il signifie : une allusion, une sorte de symbole abstrait. Et leurs galeries sont pleines de toiles a qui seul le temps a donné quelque précieuse apparence en les obscurcissant, en leur procurant cette fameuse patine, leur seul salut, alors qu'elle tue tout de même à la longue les belles choses. Mais, approchez-vous : pas une touche vivante, grasse, solide, pas un rapport de tons nouveau ou fin ne vous fera deviner que l'artiste eut au bout des doigts cette fièvre de création qui semblait se communiquer mystérieusement à son pinceau. Ce fut un crayon habile, et rien de plus.

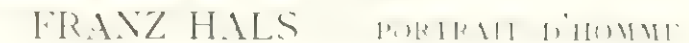


LE GRECO — LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS

Vous ne trouverez pas ici une seule toile de la décadence italienne (j'excepte ce Bassano, mais c'est un peintre bien plutôt primitif), parce que les artistes de cette époque furent d'adroits artisans, et rien de plus. Ils enluminèrent des grisailles, ils ne peignirent pas.

Si ce goût que j'ai pour la couleur de préférence au dessin n'était que le signe chez moi d'une sensibilité plus touchée par la matière même de la peinture que par son sens, par ses émotions plus hautes, ce goût ne m'aurait pas mené bien loin et, sans doute, logique avec moi-même, n'eus-je acheté que des œuvres où la touche elle-même, visible et comme palpable, donne au spectateur des joies pour ainsi dire tactiles.





FRANZ HALS — PORTRAIT D'HOMME



H. RAEBURN — PORTRAIT DU GÉNÉRAL CAMPBELL

Je n'aurais eu que des Monticelli et des impressionnistes. Mais il n'en est pas ainsi. J'aime la couleur, certes, et profondément, mais pour une raison qui la dépasse : c'est que je l'estime le



REMBRANDT — PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE.

principe même, la clef, la condition de l'art de peindre. Celui qui, sans savoir dessiner, saurait peindre pourrait devenir un artiste, mais celui qui, sachant dessiner, ne pourrait pas peindre, ne serait rien. Le dessin est d'ailleurs une étude, que l'on peut pousser indéfiniment, la peinture ne s'apprend point. C'est un don. L'homme qui pose la touche juste et [illegible] [illegible] une mystérieuse relation entre [illegible] pensée qui se [illegible] quand il peint et [illegible] de sa couleur. Phénomène qui a sa contre-partie chez le spectateur dans le fait que c'est cette couleur-là, et pas autre chose, qui lui cause l'émotion esthétique.

– Tenez, continua-t-il en s'approchant d'un petit tableau de Breckelenkam : *Le Barbier*.

E. DEGAS — DANSEUSES

voici une œuvre qui n'a, autant dire, pas de sujet, il n'y a peut-être même point de relation psychologique entre le fait que cet homme soit assoupi et que cette femme détourne la tête en s'appuyant au chambranle. Pourtant, vous n'êtes pas choqué comme devant certaines compositions où la gratuité des poses choisies pour le modèle n'atteste que le seul souci de « faire des morceaux ». Mais le rouge du casaquin de la femme et le blanc de la fourrure, mais le beige du mur, mais la couleur du sol, mais cette carte géographique d'un gris si fin, le rapport de tout cela,



COROT — PORTRAIT DE Mlle GAMBEY

la délicatesse infinie, vivante de l'atmosphère qui le baigne, voilà qui va si loin en vous que vous en êtes tout ému, hanté d'on ne sait quel rêve de mystère, de secret. Telle est la magie, la fameuse magie de la couleur dont on parle tant.

— C'est vrai, murmurai-je à mi-voix, ce Brækelenkam est d'une distinction et d'une suggestion pareilles à celles d'un Whistler.

— Vous venez de prononcer le nom de Whistler, dit alors M. de Nemes. Sans le savoir, vous touchez là la conséquence la plus importante du principe dont je vous entretiens.

AUGUSTE RENOIR — LA FAMILLE HENRIOT

Le dessin, qui représente une vérité quasi mathématique, est d'un enseignement abstrait, partout pareil. Et tous les artistes qui savent dessiner se ressemblent. Mais la couleur, c'est ce qui les différencie, c'est ce qui les rend personnels. Mais du fait même qu'ils lui doivent cette personnalité, ils lui devront aussi leurs liens de famille. De siècles en siècles se transmettent comme des traditions secrètes et profondes, certaines visions de la nature qui appellent une même interprétation picturale. Voyez ces *Femmes*, de Courbet, c'est un Titien. Si Fragonard souvent ressemble à Rubens, au Rubens des esquisses, à son tour Renoir rappelle Fragonard. Si ce *Passage*



E. MANET — PORTRAIT D'UNE [illegible]

du Gué, de Jan Siberechts, qui d'ailleurs vécut en Angleterre, [illegible] Constable, aussitôt s'évoque Rousseau, Troyon, et ce par quoi Courbet leur ressemble. Ainsi, je n'envisage jamais une œuvre seule, séparée de l'ensemble de la peinture, [illegible] examen passionné de chacune de ces toiles m'amène à des découvertes de plus en plus minutieuses. Dans cette nature-morte de Fyt, le cristal de cette coupe est traité sensiblement [illegible] celui de la coupe que présente dans ce Greco le Saint [illegible]. Même transparence [illegible] Greco, [illegible] quelle préoccupation plus [illegible] que je retrouve, accentuée [illegible]

les analogies avec certains Greco sont reconnues. Non seulement la chaîne ne se rompt point, mais encore elle se ramifie à l'infini.

Quant à Greco, c'est l'initiateur du modernisme.

Je sentis un grave enthousiasme le gagner tandis qu'il m'exposait là-dessus ses idées personnelles.

Je ne les partage point toutes, mais je reconnais volontiers que M. de Nemes a su n'accepter pour sa collection que des Greco de la belle époque, au moment où le mysticisme halluciné du maître était encore équilibré par son respect de la forme, où sa couleur cesse d'être immédiatement réelle sans être déjà devenue morte, froide et larvaire. Ses créations vivent entre ciel et terre, dans une atmosphère littéralement astrale, dans une lumière terrible. J'en fus frappé et le dis. Mais je vis que ce côté intéressait peu M. de Nemes. Il se plaçait à un point de vue différent, insistant surtout sur l'audace, la splendeur et la nouveauté des valeurs.

— Ainsi, pour moi, continua-t-il, il n'y a pas à proprement parler d'époques dans l'histoire de la peinture.

Toute la production picturale se rencontre sur un même plan et quelques familles de tempéraments s'apparentent entre elles, avec d'innombrables complexités de ramifications. Un artiste ressemble à son maître, à ses admirations, mais bien plus encore, à son insu, à des hommes qu'il n'a jamais connus. Une telle vue de l'esprit non seulement me fait croire que la tradition picturale n'a jamais été rompue, mais m'empêche même de penser qu'elle le puisse être.

Si aux grands impressionnistes français, je découvre des ascendants, inversement je goûte des jouissances d'un anachronisme presque philosophique à retrouver, tenez, dans les feuillages de cette *Entrée du Christ à Jérusalem* de Giambono, des accents chers à un Renoir, à un Van Gogh. Malgré la précision délicate du trait, voilà dans cette adorable *Madone* de Gérard David des lointains aussi lumineux et frissonnants, et profonds que ceux d'un Monet. De Philippe Koninck je trouve ce *Paysage* aussi subtil, aussi tendre qu'un Corot. Kalff a la même vision que Ver Meer de Delft et Munkaczy a brossé des paysages que n'eût point désavoués Courbet, lequel (malgré sa réputation naturaliste) a parfois le style du Titien et certainement, pour la puissance constructive, s'apparente à Baldung Grun, dont cette *Vénus* est le nu le plus monumental qui se puisse voir.

Oui, conclut-il, un artiste qui ne veut produire que des œuvres vraiment personnelles s'en remet à chaque vibration de son pinceau du soin de traduire les sursautsde son rêve. En ne choisissant donc que des œuvres où la couleur fut le souci essentiel, je suis sûr de n'en posséder que de directes, de primitives si je puis dire : œuvres où n'a point encore pu intervenir la manière. Cette méthode dissout bien des préjugés. Bien des réputations s'effondrent, tandis que d'autres sortent d'un injuste oubli. Quels puissants ou délicats créateurs furent des hommes tels que Jean Siberechts, Brekelenkam, Philippe de Koninck, Beijeren. D'une manière générale, ma théorie fait justice des formules académiques, qui cherchent dans le dessin non pas une algèbre désintéressée et une synthèse des formes, mais une recette pour produire indéfiniment, sans presque la collaboration de l'esprit. J'ai mis des années à réunir cette collection, mais je crois qu'elle constitue aujourd'hui une preuve que la préoccupation suprême des maîtres fut toujours d'exprimer par la couleur le relief des êtres et des choses, leur mouvement et leur vie. C'est la puissance de suggestion de la couleur qui est la mesure et le signe de notre émotion esthétique.



FRANCISCO GOYA. — CARNAVAL.

FRANCIS DE MIOMANDRE.



Ph. Bulloz.

DAVID — A.-G. CHARPENTIER, PREMIÈRE FEMME DE DANTON

LOUIS DAVID ET SES ÉLÈVES[1]

On a beaucoup écrit sur ce sujet sans qu'il existe encore pour cela d'ouvrage absolument complet sous tous rapports.

M. Jules David, le petit-fils du peintre illustre des *Sabines*, a élevé à la gloire de son aïeul un monument remarquable en un ouvrage rempli de documents historiques du plus haut intérêt, mais où l'élément critique fait presque totalement défaut. J. E. Delécluze, élève du maître, et littérateur plus que peintre, a publié des *Souvenirs* sur Louis David, son Ecole et son temps, livre abondant en révélations curieuses, en observations judicieuses, mais plein de lacunes. De nos jours, quelques écrivains d'art se sont efforcés de condenser en peu de pages l'énorme matière amassée par leurs prédécesseurs et y ont ajouté un résumé critique qui semble porter un jugement définitif sur des talents tour à tour admirés et combattus et que la postérité paraît avoir mis à leur véritable point.

L'œuvre sur Louis David et ses Élèves, j'entends l'œuvre parfaite avec tous les développements qu'un sujet aussi considérable comporte, reste donc à faire. Dans une certaine mesure, l'exposition qui va prochainement s'ouvrir au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, y suppléera.

(1) [illegible] les Beaux-Arts de la Ville de Paris, le mois [illegible] intérêt sur cette manifestation d'art et une [illegible]



Ph. E. Druet — *Collection Denys Cochin*

DAVID — TÉLÉMAQUE ET EUCHARIS

Elle offrira d'abord, cette exposition, le spectacle impressionnant d'une phalange d'artistes étroitement unis, marchant avec une discipline admirable et une édifiante docilité dans le sillon tracé par un maître révéré. Spectacle unique, du moins à un tel degré, dans l'histoire de l'art français. Faisceau homogène de lumières issues d'un même foyer et qui projeta sur toute une époque aux phases multiples une clarté sans égale.

En voyant réunis tous ces champions d'une même idée, tous ces ardents propagateurs de formules réactionnaires, on comprendra de quel prestige reste parée dans le passé ce qu'il est convenu d'appeler une École et cet exemple rendra peut-être rêveur sur la portée future de nos mœurs modernes, où l'individualité arriviste a remplacé les collectivités laborieuses.

Mais, on se rendra compte aussi que, si doctrinaire soit-il, un enseignement ne saurait empêcher aux tempéraments vraiment doués d'affirmer leur personnalité et leur maitrise; que les natures d'élite savent dégager dans une leçon l'esprit de la lettre et, tout en demeurant soumis au principe directeur d'une idée, donner par leur sentiment propre la mesure de leur originalité respective. Que, pour préciser, l'austérité farouche, la règle rigoureuse de la méthode davidienne n'empêcha pas de se manifester la fougue de Gros, la grâce de Gérard, la sensualité raffinée de Girodet, l'élégance d'Isabey et ne mit pas obstacle au développement de ce don divin, de ce sentiment exquis de la ligne que possédait Ingres. On verra d'ailleurs David se trahir lui-même, s'évader à son insu de ses théories étroites et affirmer sa personnalité véritable moins dans ses œuvres de combat, dans ses compositions néo-antiques que dans ses portraits remplis de qualités primesautières et toutes françaises!



Ph. Bulloz — *École des Beaux-Arts*

DAVID — LA DOULEUR D'ANDROMAQUE

Et, de cette collection d'œuvres, signées les unes de noms célèbres, celles-là de noms moins réputés ou obscurs, on tirera une fois de plus cette suprême et éternelle conclusion qu'en art rien ne compte qui n'est l'expression d'une émotion profonde et d'un sentiment vrai. Que cela seul résiste à ce courant fatal où se trouvent entraînées les choses médiocres et n'a de chance de durée qui reflêchit les grands élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination et répond à ces besoins de l'être humain à travers les temps.

Il y eut en Louis David

une individualité double, deux hommes distincts : le chef d'école, rénovateur audacieux, despotique, subordonnant l'inspiration aux théories, et l'artiste pur. Le premier fut longtemps le plus connu. C'est le David que la mode adopta et dont, pendant près de trente années, elle écouta les conseils. C'est le David du *Serment des Horaces* et du *Brutus*, l'organisateur des fêtes révolutionnaires, le glorificateur des martyrs de la Liberté, le David de l'*Enlèvement des Sabines* et de *Léonidas aux Thermopyles*, le metteur en scène des pompes impériales, le peintre officiel du *Sacre* et de la *Distribution des Aigles*. Sa personnalité appartient à l'histoire de France au moins autant qu'à celle de l'art. Il fut à la fois l'initiateur et le traducteur des événements et des idées d'une période féconde en vicissitudes de toutes sortes. Il eut des partisans enthousiastes et des ennemis innombrables. Il fut un imposant pontife et il jouit de ce respect mélangé de crainte que voue la foule à tous ceux dont chaque geste a été l'expression d'une volonté raisonnée plutôt que celle d'un sentiment spontané. Il n'émut jamais.

La seconde nature de David se manifesta d'une façon moins tapageuse. Elle était douée, sinon de cette puissance physiognomoniste qui fait justement considérer La Tour et Perroneau comme des portraitistes exceptionnels, du moins de ces qualités saines et robustes que l'on retrouve chez les meilleurs artistes de notre pays. Elle portait en soi le germe de ces dons qui, au XIIIe siècle, produisirent de si magnifiques fruits en la personne de ces enlumineurs et de ces verriers de l'École de Paris, magnifiques naturalistes que nous devons tous tenir à honneur d'opposer aux traditionalistes italiens. Ce David-là était de la lignée des Clouet et des Philippe de Champagne. C'est lui qui peignit avec une franchise et une vérité [illegible] la première femme de Danton, Mme d'Orvilliers, Mme de Sorcy-Thélusson, [illegible] le ministre plénipotentiaire des Provinces-Unies Blauw et tant d'autres figures de cette fin si troublée du XVIIIe siècle. Il incarna l'esprit français, l'un des [illegible] derniers représentants de l'École Le Moyne et de Boucher, se ressaisissant et se retrempant dans l'étude directe de la nature. Et c'est ce David-là que la postérité a peu à peu dégagé de l'ombre discrète où l'avait tenu relégué l'autre et auquel elle a pleinement dévolu l'immortalité.



Ph. Moreau [illegible]

DAVID — PORTRAIT DE FEMME

Ce serait une étude curieuse à faire que celle de ces deux natures, l'une en quelque sorte artificielle, imbue de préjugés doctrinaires et, comme telle, inflexible et outrancière, avide de domination, combative, vindicative, redoutable, l'autre candide, ingénue, docile et soumise, éprise avant tout de vérité. Il serait intéressant d'examiner leurs rapports entre elles, leurs prédominances réciproques, leurs effets simultanés ou [illegible], de montrer d'un côté d'àpres instincts, ambition, colère, haine, orgueil, déchaînés dans le tourment d'une lutte presque constante, de l'autre l'âme. On la trouverait cette [illegible]



App. à M. Luce

DAVID — PORTRAIT DE J. BLAUW
MINISTRE PLÉNIPOTENTIAIRE DES PROVINCES-UNIES

malgré la préoccupation des théories nouvelles qui hantent son cerveau et qu'il rêve de mettre en pratique, David se laisse prendre au charme de la campagne romaine ; puis, un peu plus tard, dans ces portraits de M. et Mme Pécoul, qui respirent tant de bonté et de tranquillité heureuse. On la trouverait dans ces programmes grandioses des fêtes républicaines, si pleins de conviction généreuse, et sur les lèvres pâles du petit tambour Bara, nu et expiré, serrant sur son cœur la cocarde aux trois couleurs ; dans les portraits de Lavoisier et de sa femme, dont les attitudes expriment la tendresse confiante, dans la grâce de Mme Récamier, dans la jeunesse de Mlle du Val d'Ogne, dans l'élégante simplicité de M. et de Mme Seriziat et dans la fixité angoissée de sa propre image, à lui David, de ce portait exécuté durant les longues heures de détention, aux mauvais jours qui suivirent la chute de Robespierre.

On la trouverait surtout dans le génial portrait du pape Pie VII, chef-d'œuvre du maître, admirable figure d'une vérité et d'une gravité pensive si suggestives et si émouvantes, et dans cette toile immense du *Sacre*, à laquelle eurent l'honneur de collaborer des mains amies, mais dont David galvanisa l'ordonnance théâtrale de commande en y apportant partout l'éclair de la vie.

On la trouverait enfin, au temps de la vieillesse et de l'exil, dans ces portraits de fidèles compagnons d'un passé lointain, Siéyès, Alquier, Ramel de Nogaret, têtes blanches, visages apaisés, mais au regard singulièrement aigu et troublant sous le réseau des rides.

Et dans cette balance où serait mis, d'une part, l'effort colossal d'un cerveau autoritaire et doctrinaire et, de l'autre, l'expression sincère d'un cœur épris de la beauté vraie, la mesure ne tarderait pas à se faire.

Hélas ! aujourd'hui que plus d'un siècle nous sépare de cette rénovation classique qui bouleversa la peinture française à la fin de l'ancien régime, des orages de 1789 et des splendeurs de l'Empire, tout ce qui nous traduit avec plus ou moins de relief ces idées passagères, tout ce qui nous donne l'apparence de ces faits écoulés s'adresse à nos esprits de curieux et de chercheurs. Nous ne vibrons réellement, nous ne nous sentons de l'admiration et des larmes que pour ce qui reflète les sentiments profonds éprouvés par les grandes âmes au cours de ces temps révolus.

De tous les élèves que forma David, le plus peintre dans l'acception stricte du mot, ce fut sans contredit Gros. A la science qu'il acquit en suivant les leçons du maître, il joignit des qualités toutes personnelles de compositeur et de coloriste. Evidemment, Gros se laissa influencer par ce goût d'une beauté idéale que David avait pris dans la contemplation de l'antique et qu'il s'efforçait d'inculquer à tous ceux qui suivaient ses conseils. Mais cette influence fut vite dominée par un sentiment plus puissant de la vérité expressive et pittoresque et ce sentiment enfanta des pages saisissantes. Les *Pestiférés de Jaffa* sont de ce nombre. Par son habile ordonnance, par ses ingénieux contrastes d'ombre et de lumière, par

l'harmonie savante de ses tonalités sourdes et de ses tonalités vibrantes, par les physionomies et les attitudes des personnages, cette toile est digne d'être rapprochée des *Massacres de Scio*, d'Eugène Delacroix, qu'elle inspira sans aucun doute. Dans ses portraits, Gros, que les circonstances avaient fait le peintre militaire de l'Empire, rendit l'ardeur belliqueuse enthousiaste qui était au cœur de tous ses modèles, leur allure martiale, leur amour du geste et de la parade. Le portrait équestre du *Roi Murat* peut passer pour le type de ce genre, auquel Gros donna parfois une singulière ampleur décorative.



Musée de Lyon.

BARON GÉRARD. — L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE (ESQUISSE).

Un autre peintre de race fut Granet, qui remit en honneur l'art du clair-obscur. Dans des scènes empruntées pour la plupart à la vie monastique, il réussit à faire valoir des centres lumineux par une opposition violente avec les nappes d'une ombre transparente adroitement nuancée. L'enseignement davidien développa en lui un sens délicat de l'exactitude réaliste.

Girodet, comme Gros, apprit à fond son métier dans l'atelier de David. Il suivit d'abord docilement les préceptes du maître et son tableau *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès* équivaut à un acte de foi. Mais Girodet avait une imagination de poète et ses rêves l'emportèrent bientôt hors des strictes limites de la doctrine davidienne. Il fut aussi un voluptueux et son pinceau excella à rendre la grâce enveloppante, la séduction troublante de la femme. A ce dernier point de vue, une *Danaé*, célèbre portrait satirique de Mlle Lange, est un petit chef-d'œuvre. Que l'on nous permette une courte digression en faveur de cette toile curieuse, que bien des gens croient perdue ou même détruite. Un heureux hasard nous l'a fait retrouver chez un amateur d'art peu jaloux de cette réputation bruyante que certains collectionneurs aiment à faire aux choses qu'ils possèdent.

Mlle Lange avait mis fin par le mariage à une vie dont les débordements sont connus. Elle avait épousé le richissime négociant belge Michel Simons. Elle appela Girodet et lui commanda son portrait. L'artiste voulut représenter l'ancienne courtisane dans tout l'éclat d'une beauté que vingt-sept printemps n'avaient pas ternie. Mais celle-ci, qui souhaitait faire oublier le passé, exigea d'être peinte « en honnête femme ». Girodet, après avoir maugréé quelque peu contre cet ordre bizarre, l'exécuta en conscience. Il fit si bien que Mlle Lange ne se reconnut pas. L'œuvre déplut donc, fut traitée de « croûte », marchandée, presque refusée. Girodet, furieux, retira son tableau du Salon et le déchira. Puis, il prépara sa vengeance. Il peignit Mlle Lange toute nue, assise au bord d'un lit, le miroir brisé de la Vanité à la main et recevant une pluie d'or. Auprès d'elle, il plaça son mari, l'orgueilleux Simons, sous la figure d'un énorme et superbe dindon à l'œil langoureux. Tout autour, il disposa des sujets satiriques ; [illegible] d'allusions piquantes à des souvenirs qui ne demandaient pas à être réveillés. La toile terminée, Girodet l'intitula *Danaé, fille d'Acrise*, et l'envoya à l'exposition. Elle y fit sensation. Chacun reconnut Mlle Lange. Le scandale fut considérable et trois mois suffirent à peine pour le faire cesser. Girodet, d'abord blâmé de son action, finit par obtenir l'indulgence de la critique qui



Ph. Moreau. *Appt à S. A. le Prince Murat*

GROS — LE ROI MURAT

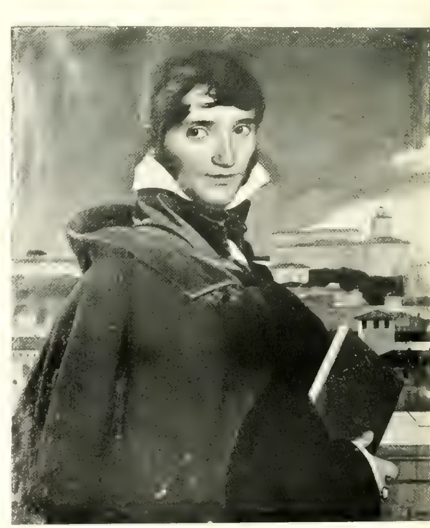
lui pardonna la causticité de son esprit en raison de son talent.

Gérard avait un pinceau facile et superficiel qui ne supporta pas longtemps la contrainte davidienne. Il fit cependant, au début de sa carrière, des tableaux qui se ressentent pleinement de l'influence du maître. Son *Bélisaire*, exposé en 1795, est loin d'annoncer le portraitiste futur des célébrités brillantes de l'Empire. Mais sa *Psyché recevant le baiser de l'Amour*, exécutée trois ans plus tard, l'annonce déjà. Le beau idéal enseigné par le peintre des *Horaces*, s'y montre édulcoré par des tendances personnelles vers le joli et l'aimable. La fortune de Gérard tient tout entière à cette émancipation vers un art moins sévère et plus accessible au goût d'une société en somme plus éprise de ce qui plait aux sens que de ce qui touche le cœur. Mme Récamier ne préféra-t-elle pas Gérard à David lui-même? Les grands portraits de Gérard prouvent d'ingénieuses qualités de composition et un sentiment bien français de l'élégance et de la grâce. Toute la fleur de ce talent souple et agréable apparait dans ces esquisses conservées au musée de Versailles, notes rapides que le peintre prenait d'après nature et à l'aide desquelles il pouvait, sans fatiguer ses modèles par les longues poses auxquelles les astreignaient ses consciencieux confrères, exécuter des effigies flatteuses.

Isabey eut à peu près la même destinée que Gérard. Les grands principes de David ne l'empêchèrent pas de remplir son rôle de peintre des mondanités de son temps : mais ils le maintinrent dans une direction sérieuse, grâce à quoi il put se livrer à l'art délicat de la miniature sans jamais tomber dans la fadeur et la mièvrerie.

L'énumération de tout ceux qui sortirent de l'atelier du maître des *Sabines* serait longue à faire. On pourrait en citer plusieurs qui, tel Georges Rouget, le collaborateur du *Sacre*, firent preuve d'un robuste talent. La grande gloire de David, disons-le en terminant, est d'avoir formé Ingres. David, dans celles de ses œuvres qui révèlent son âme d'artiste et où il apparait dégagé des préoccupations doctrinaires, dans ses portraits enfin, se montre passionnément épris de vérité. Ingres alla plus loin. Il dégagea la beauté du vrai ; il chercha, dans la nature religieusement étudiée, le style et la ligne. Il vit dans les chefs-d'œuvre de la statuaire antique plus que leur apparente gravité ; il en pénétra le sentiment sublime, et cette intelligence subtile lui fit retrouver cette admirable expression de la forme que Raphaël avait si bien comprise et qui est en art la plus haute garantie d'immortalité.

ROBERT HÉNARD.



Ph. Moreau *Musée d'Aix.*

INGRES — PORTRAIT DE F. M. GRANET

GIRODET



Portrait satirique de Mlle Lange en Danaé (Peinture)



INCONNU — LE FILS DE LA VEUVE PRÉPARÉ POUR L'ENSEVELISSEMENT
(FRESQUE DU COUVENT D'EMMAÜS, A PRAGUE.)

LA PEINTURE TCHÈQUE

PAR

WILLIAM RITTER

Une complète histoire de la peinture chez les nations slaves de l'Autriche-Hongrie, aussi bien que de la Russie et de la péninsule des Balkans, devrait avoir pour base l'étude de cet art populaire merveilleux auquel les grands artistes d'aujourd'hui, un Rœrich en Russie aussi bien qu'un Gauguin en France, un Mehoffer en Pologne comme un Jaronek en Moravie ou un Mirko Racki en Croatie reviennent si passionnément, à moins que leur œuvre n'en soit l'aboutissement aussi logique qu'inconscient. En ce qui concerne le groupe ethnique tchéco-slovaque, avec le polonais le plus anciennement en possession d'un art assimilable aux nôtres d'Occident, cette étude a une importance toute particulière puisqu'elle permet d'établir sans conteste que, en opposition à l'art des rois et des cours, des évêques et des monastères, où prédomine l'influence occidentale et romaine, cet art populaire, incroyablement vivace et subsistant encore aujourd'hui, procède au contraire de Byzance et des éléments asiatiques qui, par Byzance, ont pris le chemin de toutes les contrées de l'Europe orientale, et qu'on retrouve à peu près identique en Russie, en Bohême, aux pays jougo-slaves, bulgares et roumains. Tel relief byzantin qui, dans Stamboul, fait aujourd'hui la beauté et le



THEODORIC DE PRAGUE. — SAINT AMBROISE

des diadèmes en relief les couronnent. De là viennent aussi, sur toute l'étendue du pays, ces Christ en croix plats et peints, découpés dans du métal et non sculptés dans du bois. Qu'on ne se donne pas même la peine d'alléguer la persistance de l'esprit hussite. Qu'est-ce en effet que le hussitisme, sinon une révolte de l'esprit, de la langue et de la culture slaves contre le germanisme sous prétexte de romanisme ? Les premiers tableaux slaves qui seraient à citer dans une histoire de l'école tchèque seraient donc, à côté des feuillets du codex de Vyschrad (XI[e] siècle), quelques-unes de ces icones de tradition sinon d'antiquité indubitablement byzantine : telles vierges fameuses des pèlerinages de Vienne, de Bohême et de Moravie... Et comme tout se tient des domaines de la vie et de l'art, pour être péremptoire, la démonstration de cette thèse n'aurait qu'à s'appuyer autant sur l'architecture populaire des montagnes, antiques églises de bois et types traditionnels de la maison (surtout celle, dont on retrouve prix d'une fontaine turque célèbre, nous montre les mêmes oiseaux stylisés que, brodés, la manche ou le bas de tablier d'une femme slovaque. Et ce décorateur de bonbonnières, qui a nom Alphonse Mucha, n'a été quelques années l'engouement de Paris que pour y avoir apporté une adaptation au goût mondain d'hier de ce vénérable art populaire slavo-byzantin que de vieilles paysannes, enlumineuses de murs villageois, pratiquent avec un bien autre ragoût d'antiquité, selon une immémoriale tradition d'un accent autrement authentique. Telle cette Anezka Hasilova, de Kostic en Moravie, une grande artiste en son genre et qui ne se doute guère qu'elle et ses pareilles sont les directes héritières de la tradition artistique de la vieille Grande Moravie de Svatopluk et de la civilation apportée de l'Empire grec par les saints Cyrile et Méthode.

Du vieux fond de population slave de la Grande Moravie provient aussi ce goût persistant, même en les provinces d'Autriche germanisées, ce goût aussi persistant qu'en Pologne, sous prétexte de madones et de saints catholiques, de véritables icones orthodoxes, n'ayant de peints que les visages et les mains, tandis que tout le reste de leur buste disparaît sous une surcharge d'ornements et que



Ph. Miroslav Rybak

LA VIERGE DE L'HOPITAL SAINT-JEAN A JINDRICHUV HRADEC



FRESQUES DE L'ÉGLISE SAINTE-BARBARA À KUTNA-HORA

ÉPISODES DE L'HISTOIRE DE LA REINE DE SABA — ÉPISODES DE L'HISTOIRE DE SAINTE BARBARA

de loin en loin d'antiques échantillons, où vivaient en communauté plusieurs familles issues d'une même souche, comme cela se pratique encore dans certaines régions jougo-slaves), que sur les déviations dans un sens slave, les véritables *slavisations*, mêmes récentes, sensibles presque en chaque ville, des architectures occidentales en faveur à diverses époques. Devant certains couvents tchèques des environs de Prague ou de Tabor, tout baroques qu'ils se soient voulus, vous vous tâtez : êtes-vous vraiment en Autriche ou déjà en Russie?

A étudier ces phénomènes une loi finit par se dégager avec la plus parfaite netteté, une loi toute semblable à celle de la circulation du sang dans l'organisme humain : de la ville aux campagnes [illegible] [illegible] [illegible]lentales se divulguent [illegible] dans le sens slave et, des campagnes en ville, l'élément artistique populaire slave se prête à une [illegible]ique d'ordre cosmopolite. Les rois, les évêques, les abbés, souvent eux-mêmes d'origine étrangère, amènent ou appellent des artistes étrangers. D'une part ceux-ci forment les artistes locaux, mais d'autre part aussi leur œuvre se déforme dans le sens local. Et cela restera la règle *à tous les âges*, ce le sera encore aujourd'hui. Lorsque Jan Preissler peindra, retour de Sicile, des idylles de Théocrite, son rare coloris sera celui des scories d'usines et des sols pauvres des environs de Prague. Lorsque le grand architecte d'origine bavaroise Dientzenhofer travaillera en Bohême, il dotera Prague d'un baroque qui n'est qu'à elle. Et les actions et les réactions des artistes locaux et des artistes étrangers de la cour de Charles IV les uns sur les autres sont déjà sensibles. Il est vrai que ceux-ci comme ceux-là avaient à s'inspirer des mêmes visages généralement tchèques qui évoluaient dans leur entourage.

Posons hardiment la chose en principe : En temps de guerre comme en temps de paix — car c'est une contre-vérité dont faire justice que toute guerre toujours, partout, ait entravé net, au point de le supprimer, tout développement artistique (réfléchissez qu'il est des époques d'art fécondes où l'état de guerre fut permanent) — la force du génie slave est telle, à ses avant-postes de Bohême, qu'immédiatement toute importation, tout importateur s'y slavisent et doivent s'y slaviser dans une certaine mesure sous peine d'expulsion ou, ce qui revient au même, de vie intenable. Les professeurs allemands de l'Université de Prague, réduits à s'exiler pour aller fonder l'Université de Leipzig, c'est non seulement un fait historique, mais bien davantage un frappant symbole. La vérité est dès lors qu'il y a eu, qu'il y

aura un *roman* tchèque, un *gothique* tchèque, des styles classiques tchèques, un *rococo* et un baroque tchèques. On *borromisera* sur les bords de la Vltava et dans les campagnes moraves d'une façon adaptée autant au goût populaire qu'au goût règnant dans les hautes classes et ce goût-là encore, même lorsqu'il veut être à la mode du jour, française, italienne ou allemande, ne s'effarouchera point de choses justifiées par le goût local. Et puisque je viens de citer l'architecte K.-I. Dientzenhofer qui, de 1731 à 1741, barocise à tour de bras en Bohême, voyez de quelle autre façon c'est que les frères Assam en Bavière, qu'à Vienne Fischer d'Erlach



JOSEPH MANES — CONFLUENT DE L'ELBE ET DE LA VLTAVA

où qu'à Salzbourg les architectes de l'évêque-duc, qu'à Dresde ceux de l'Electeur. Cet état constant d'adaptation de l'élément étranger au goût slave, cela s'exprime au concret par des plaintes continuelles contre le mauvais caractère tchèque, contre la fausseté des gens de Prague : autrement dit ils se défendent, ouvertement ou sournoisement. Mais, comme que comme, l'étranger devra compter avec leur opposition, l'étranger devra se faire un caractère semblable au leur. Et comme le premier ennemi est l'Allemand, que l'Allemand exigera toujours des prérogatives au nom de sa culture, il faudra faire preuve soi-même ou bien de la même culture, ou bien d'une culture opposable, *suivant les cas*, parfois aussi à la même minute. Et pour être bien sûr de ne point manquer de cette indispensable culture sans laquelle s'établirait un certain droit à vous dévorer, pour la bien contrôler et tenir à la hauteur de celle de l'étranger, on appellera sans cesse des Italiens et des Français, auxquels on fera la vie dure et, implicitement ou explicitement, posera cette double condition : apportez-nous ce que vous avez de meilleur, mais qu'immédiatement aussi s'en opère la transmutation en valeur à nous personnelle. Saint-Vit, le Tynsky-Chram, Kutna-Hora, Sedlec, Kladruby seront des cathédrales gothiques qui ne ressemblent pas à celles de France, encore moins à celles d'Allemagne. Au XVe siècle c'est Nuremberg qui imite Prague. Au XIVe et XVe siècle les corporations de peintres de Prague ressemblent plus à celles d'Italie qu'à celles d'Allemagne ou des Pays-Bas. En revanche toute la peinture et la sculpture modernes de Prague ont pris leur mot à Paris, recherchent le suffrage de Paris et, à si bien adopter le vernis de Paris, finissent chez certains, comme M. Frantisek Simon parmi les peintres, comme MM. Kafka, Sturza et Maratka parmi les statuaires, par presque donner le change. De Falguière à Rodin, à Bourdelle et à Maillol, toute la plastique française ; de Delacroix à Meissonnier, aussi bien

que des Impressionnistes aux Futuristes, toute la peinture française, ont suscité ces cinquante ou soixante dernières années des échos et des reflexes plus ou moins heureux sur les quais de Prague. On a parfois l'impression que la Vltava est un bras de la Seine.

En sorte que, d'un bout à l'autre de l'histoire de l'art tchèque, il y a un départ à établir entre ce qui est originellement importé et slavisé peu à peu, soit assimilé, et ce qui est d'essence nationale. Les plus hautes personnalités de cet art ont toutes plus ou moins louvoyé entre les deux partis à prendre et se sont péniblement efforcées à la découverte d'un moyen terme qui n'a pas souvent été trouvé. Le Smetana de la peinture tchèque, Josef Manes, en tant que Smetana, n'en est qu'un assez piètre et Mikulas Ales, malgré son immense mérite d'éducateur national, s'il a des points communs avec Dvorak, n'atteint pas souvent à la signification des six symphonies ou d'un opéra comme le *Diable et Katcha*. Si bien qu'il a même été possible un temps de se demander — et à Prague même d'aucuns ont répondu négativement — s'il existait vraiment une école tchèque de peinture ?

Si nous avions éprouvé l'ombre d'un doute à riposter, nous, par l'affirmative la plus convaincue, le chapitre qu'on va lire n'aurait jamais été écrit. Non seulement il existe une école moderne tchèque, mais une école ancienne. Seulement de ce qui reste de ces œuvres anciennes, les photographies n'existent pas, ou elles sont si mauvaises, ou



JOSEF MANES — NOVEMBRE [illegible]
LES MOIS DE LA VIE PAYSANNE. [illegible]
[illegible]



JOSEF MANES — [illegible]
LES MOIS DE LA VIE PAYSANNE [illegible]
[illegible]

bien si difficiles à trouver que notre bonne volonté a échoué tant devant la force d'inertie que, d'autres fois, devant l'hostilité à l'égard de l'étranger même ami. Et c'est plus d'une fois que nous est échappé en Bohême le cri de Maurice Denis devant les fresques françaises de Kernascleden : « Ah ! si de telles peintures étaient à la voûte d'une église ombrienne ou toscane, elles seraient depuis longtemps célèbres ! Nous aurions des photographies de tous les détails... »

Il va sans dire que l'histoire des Primitifs tchèques est à écrire. M. Karel Chytil y travaille. C'est déjà beaucoup que, en dehors de l'archéologie et de l'érudition, le monde artistique de Prague soit arrivé à concéder qu'il y en eût. Dans nos promenades en long et en large à travers le pays, nous nous étions subitement trouvés en leur présence combien de fois, alors que le monde des peintres, alors même que certains savants les niaient. Il n'y a pas même vingt ans, il fallait bon gré mal gré admettre que le hussitisme d'abord, puis la Contre-réformation, puis la Guerre de Trente Ans avaient tout supprimé. Il n'est que trop vrai, hélas, que les hussites ravageaient les églises catholiques et les catholiques les églises utraquistes ou taborites. Mais tant hussites que catholiques continuaient à faire peindre pour leur compte des murs et des tableaux, enluminer des manuscrits, illustrer des livres. A beaucoup de ces monuments les moines de la Contre-Réformation allaient déclarer la guerre, il est vrai ; mais de leur côté ils faisaient travailler. Les Suédois étaient venus, il

fallait réparer le dommage. Or le plus grand malheur, l'irréparable était arrivé déjà. Ce fut quand les Habsbourg, après la mort de Rodolphe II (1612), le dernier roi de Bohême qui ait habité au Hradchin, se prirent à transporter à Vienne et ailleurs tout ce qui leur plût. Dès ce moment le vandalisme systématique commença, et atteignit son apogée sous Joseph II, œuvre du reste des habitants et de leurs seigneurs aussi bien que des représentants du pouvoir central. Toutes ces vieilles choses, ici comme ailleurs, passaient pour barbares. Et cela ne s'arrêta un peu qu'aux dernières années du XVIIIe siècle avec les premiers symptômes de la résurrection nationale. Je dis un peu, car c'est à pleurer d'avoir assisté à ce que, en vingt ans, une municipalité parfaitement tchèque a fait de la capitale du royaume.

Sans remonter aux manuscrits les plus anciens connus — et c'est là le grand trésor de l'art tchèque — allons tout droit à l'ère décisive de beauté, de splendeur. Sous Charles IV, d'heureuse mémoire, il se produit quelque chose d'analogue à la « blanche moisson » d'églises dont se couvre la France après l'an mil. Tous édifices religieux et royaux se revêtent d'une robe bariolée de fresques et d'œuvres d'art. C'est la magnifique période *caroline* demeurée un si grand sujet d'orgueil et de nostalgie. C'est alors qu'il eut fait beau parcourir la Bohême. Le goût national du décor partout passe des aspects populaires aux aspects artistiques, corporatifs ou individuels. A qui faire la part la plus grande : à tous ces artistes étrangers qu'appelle Charles et qui s'adaptent au pays, ou à tous ces nationaux pour qui est si féconde la révélation de l'étranger? C'est le moment où la tradition archaïque de Byzance et la vivace tradition romaine achèvent de s'entregreffer. Les chapelles aux parois moitié gemmées, moitié peintes de Karluv-Tyn et de Saint-Vaclav en sont la preuve. Le goût populaire se fait mosaïque et pavé de pierres rares. Les voûtes, les surfaces réservées à la peinture murale ou aux tableaux vont témoigner du savoir-faire des artistes individuels. Deux noms résumeront la situation respective des nationaux et des étrangers : Thomas, de Modène, et Théodoric, de Prague.

Celui-ci seul nous appartient. On l'appelle expressément de Prague pour bien l'opposer aux étrangers. Il nous est surtout connu par sa *Crucifixion* et ses pères de l'Eglise, *Ambroise* et *Augustin*, transportés au Musée Impérial de Vienne. Ces deux prélats, sur fond d'or gaufré comme leurs mitres et leurs étoles, ce sont encore deux icones et cependant ce sont déjà deux portraits. Et, chose particulièrement rare à cette époque dite primitive, des portraits de mains autant que de visages. Or, ces visages sont d'un caractère de race incontestablement tchèque. Oh ! ces carnations hâves et grises, comme nous les reconnaissons ! Des teints semblables, et de tels yeux, et de telles expressions, on les rencontre encore aujourd'hui identiques et si fréquents parmi le peuple de Bohême. Ces beaux tableaux, dont le modelé et le réalisme, pour ainsi dire ethniques, détonent sur les fonds d'or, se détachent avec le même caractère exceptionnel de la production artistique allemande ou italienne contemporaines. Ils faisaient partie du trésor de la Chapelle de la Croix, à Karluv-Tyn, le château de prédilection. Maître Théodoric avait orné cette chapelle de cent trente tableaux, tandis que de fresques les voûtes et les fenêtres. Il y travailla jusqu'en 1365, couvrant de ses inventions tout ce qui, des murs, n'offrait pas cette singularité byzantino-slave d'être gemmé, particularité justifiée en Bohême par tant de mines et de minéraux précieux (grenats, opales, améthystes, onyx, malachite (1). Dans la tour

JOSEF MANES
LA FEMME AU CAMÉLIA

(1) Autre particularité toute tchèque. Certains tableaux de primitifs bohêmes auront un fond d'argent. Importantes mines d'argent au moyen âge à Kutna Hora.

principale, les vies de Saint-Vaclav et de Sainte-Ludmila échurent à Nicolas Wurmser, de Strasbourg. Les chapelles de Sainte-Catherine et de Sainte-Marie, au contraire, se ressentent de l'influence italienne, probablement de Thomas de Modène, dont Vienne recueillera la Madone avec l'enfant entre des saints tchèques, tandis que le cloître d'Emmaüs montrera une crucifixion de caractère intermédiaire entre celui des italianisants et de Théodoric. Au contraire, le Rudolphinum (Prague) conserve un exemplaire probant de l'école de ce dernier, le tableau votif de l'archevêque Ocko de Vlaschin, originaire de Rodnice, et qui peut avoir été peint entre 1370 et 1378. A quoi bon en inventorier davantage, puisque les reproductions font défaut.

A Saint-Vit des Hradchany, les 85 mètres de mosaïque de la façade sud — un jugement dernier — nous montrent de reste comme on concevait à Prague, en les années 1370-71, sous Charles IV, une décoration. Imprévu de la disposition, économie toute particulière des pleins et des vides, pittoresque le plus naïf joint au plus savant équilibre, symétries artistement rompues, hiératisme plus qu'ailleurs tempéré de réalisme, tout autant de caractères qui se retrouvent dans tout ce qui a survécu de la peinture de cette époque, l'âge d'or de la Bohême. Jusque dans ce morceau, nous pouvons contrôler l'adaptation forcée aux traditions artistiques de la Bohême d'un art étranger. On croit à un travail vénitien, cependant des traits tchèques sont là, indéniables : la composition sera due à un artiste du pays.

Puis — deuxième étape — succède l'ère hussite que nous n'avons pas à raconter : fresques et tableaux deviennent ce qu'ils peuvent, on détruit, on refait, on restaure. Sans cesse, on endommage et on rétablit, dans le maximum de splendeur compatible avec les temps, édifices religieux et [illegible] On est infatigable dans les recommencements. [illegible] dans l'état [illegible] est dans les manuscrits, psautiers, évangéliaires, missels, rares livres hussites échappés aux inquisitions, plus fréquents livres de la dévotion catholique. Au *Clementinum* (Prague), parmi les merveilles exposées, [illegible] du supplice de Constance et des essais de fixer le type de Jean Huss. Comme [illegible] avant, s'était fixé le type de Saint Vaclav. Ironie qui ne [illegible] l'exacte ressem[illegible] d'une tradition nationale ; ils sont [illegible] deviendra Saint Jean de Nepomuk... tout comme [illegible] française s'appelle Bourbon-Vendée, Napoléon-Vendée ou la Roche-sur-Yon, suivant les régimes.



Héliog. [illegible]
JAROSLAV CERMAK — [illegible]

Des anciennes fresques, parfois restaurées à trois ou quatre reprises, [illegible] retout récemment, hélas ! nous ne mentionnerons ici que quelques-unes sans entrer dans des discutions stériles puisque, de longtemps encore, il ne sera possible de trancher. A Jindrichuv Hradec, nous rencontrions à un pilier de l'Hospice Saint-Jean cette délicieuse Vierge bleue du XV[e] siècle, au naïf visage émerveillé si extraordinairement tchèque et au coloris tel que, nulle part en Allemagne et même en Italie, nous n'avons rien vu de plus floral, de plus printanier. A fresque, elle ne fait pas partie d'un grand ensemble, [illegible] isolément. A Kutna Hora, des histoires de la reine de Saba et de Sainte Barbara, patronne de l'église, couvrent les murs des chapelles du chœur et, d'après l'unique



MIKULAS ALES — LA SÉPULTURE DES VIEUX SLAVES
(FRESQUE AU THÉÂTRE NATIONAL DE PRAGUE)

paroi encore parfaitement lisible, on peut s'étonner de l'injustice qui fait que ce vêtement de fresques n'ait aucune célébrité, alors que ce que nous en voyons ne déparerait pas Santa Croce. Sous le cloître d'Emmaüs, des scènes de la Bible et des Evangiles, concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament, bravent la démangeaison de jeunes moines formés à l'école de Beuron, dont l'ardeur déjà souhaiterait ces vastes surfaces à enluminer de leur hagiographie schématique et régie par des canons mathématiques. Et là, je pense au Chiostro Verde. On parle d'une restauration déjà en 1412. Celles de 1638 et de 1654 sont autrement regrettables. Mais la vieille peinture ici et là reparaît, sinon indemne, du moins lisible. Des épisodes, tels que celui de la résurrection du fils de la Veuve de Naïm, présentent des traits d'un réalisme avancé pour l'époque et d'une sûreté de technique qui suffiraient à prouver une belle école d'art. Au vieux château royal de Karluv-Tyn, où les insignes du couronnement furent longtemps conservés (ils sont aujourd'hui à la chapelle de Saint-Vaclav des Hradchany), tout a été restauré. J'en sais d'autres, de ces vieilles fresques, à Plzen (Pilsen), à Trekov. A Sainte-Catherine de Polna toute en délabre, la même beauté qu'à Kutna Hora se laisse entrevoir. Un inconnu du XVe siècle a passé là, qui était un maître ou qui restaurait un maître. Mais c'est à Blatna, au château du comte Ferdinand Hildprandt d'Ottenhausen, qu'il faut apprendre ce qu'a pu être l'art d'une demeure seigneuriale tchèque de la bonne époque, car il y a là tout un ensemble, composé d'un vaste tympan recouvert d'histoires de chasses, dans un magnifique paysage, de madones et de saints dans les deux mètres d'embrasure des fenêtres, et d'une voûte ornée d'une somptueuse complication de feuillages et de fruits.

Troisième étape. Bila-Hora (bataille de la Montagne blanche) est en 1620. Puis, c'est la réaction catholique. On parle partout de cette période comme de celle d'une désolante stagnation et d'une inquisition de tous les instants. Mais les ordres religieux partout fondent des églises grandioses. Et le règne des maîtres de pratique commence. On leur livre coupoles, travées et autels. Ils arrivent à ordonner des ensembles que l'on a grand tort de mépriser. Ils n'ont pas le brillant coloris des Vénitiens, car Prague est une ville noire et l'âme tchèque, habituée aux cruautés, voit aussi tout en noir. Mais certains composent admirablement. D'autre part, il faut décorer tous ces châteaux et ces palais que se construisent partout les condottieri comblés de faveur par Ferdinand II, qui leur prodigue les dépouilles de la noblesse autochtone. Prague alors produit trois maîtres qui, en leur genre, ont un certain génie : Skreta, Brandl et surtout Reiner.

M. Taborsky a bien raison de constater qu'alors l'exil a appauvri la Bohême encore davantage que les confiscations de biens. Les esprits les plus ouverts et les plus hardis partent pour l'étranger et il ne reste en Bohême que des caractères brusqués, faussés et timides. Karel Skreta (1610-1674) en est un exemple. Il naît à Prague en un temps où existe encore près le Tynsky Chram une école évangélique. Il est probable qu'il y fait ses études primaires. Mais la dureté des temps l'envoie



MIKULAS ALES [illegible]

[illegible]

bientôt apprendre le latin chez les Jésuites du Clementinum. Après Bila-hora, il s'exile à Freiberg, en Saxe. De 1629 à 1634, il est en Italie, puis il rentre à Freiberg; mais, dès 1638, il est revenu, bon catholique, à Prague, où sa cupidité l'incite à des dénonciations peu honorables. En 1644, il est de la société des peintres de la vieille ville; l'année suivante, il se marie. En 1653, il est président de ladite société. Son cycle, de six peintures, de la légende de Saint Vaclav est surtout célèbre et a été recueilli, à sa sortie du couvent destinataire, par les Lobkowitz, que l'on retrouve partout dès qu'il s'agit de conserver à la Bohême ses gloires. Il a mis des personnages de son temps dans son beau *Christ aux outrages* de sa vingtième année. Ses portraits passèrent pour très ressemblants, mais noircirent beaucoup, par la faute de préparations défectueuses.

Petr Brandl (1668-1735) est bien plus personnel et sa vie picaresque partout ailleurs eut déjà inspiré quelque roman. Il court les routes et les auberges, faisant payer son écot, moyennant quelques dessins improvisés, par des seigneurs de rencontre. C'est l'aventure qui arriva au gros burgrave Kolowrat, à l'auberge du Soleil d'Or, près Kolin. Il y a du Rembrandt chez Brandl et il parait ne pas l'ignorer. On en prenait connaissance alors dans les collections d'estampes des châteaux. Voir le très beau tableau de la *Mort d'Elie*. Les dernières nouvelles que l'on a de Brandl nous le montrent à Kutna hora, peignant pour l'église Saint Jean de Nepomuk. Il est poursuivi par tous les aubergistes de l'endroit qui obtiennent l'incarcération du peintre insolvable. Il tombe malade en prison. Le conseiller Vaclac Sramek le recueille dans sa maison *au petit Cheval noir*, où il meurt le 24 septembre 1735. Quel généreux tempérament de peintre! Son portrait du Comte Spork est une si belle chose! Celui de la Princesse Marie-Sophie de Lobkowitz [illegible] sur l'époque autant qu'une ressemblance que l'on sent crier de vérité. Et ce [illegible] de [illegible] profil perdu sous le toquet empanaché, l'attitude au repos, l'énorme tête de Goliath sur les genoux, quelque draperie autour des reins et du siège, de tout l'arrangement faisant penser aux superbes drôles d'Espagne et... de Brangwyn!

V. V. Reiner s'appelle Laurent Venceslas, mais pour n'avoir pas à changer les initiales tchèques stéréotypées sous lesquelles seules il est connu, conservons à Laurent la forme slave Vavrinec. Il vit de 1686 à 1745. C'est un prodigieux peintre de coupoles et de plafonds d'église qui excelle à représenter, sous prétexte de vies de Saints, des [illegible] de la vie au jour le jour des ordres religieux qu'il avait sous les yeux. C'est vraiment faire trop bon marché de ces vieux maîtres méconnus que de mettre l'anachronisme moderne d'art tout entier au compte de MM. de Uhde ou Jean Beraud. Comme si, du reste, à Florence et à Venise, les artistes s'étaient jamais comporté autrement. Il est vrai que l'on ne [illegible] ni de mondanité [illegible] est le collaborateur [illegible] beaucoup étudié Rubens et les [illegible] à la mode du temps. Il est [illegible] son propre ouvrage le convertit et le fait pa[illegible]



F. ZENISEK — LA PRINCESSE GEORGES DE LOBKOWITZ

de ses meilleurs portraits pourrait bien être celui du *Prince Eugène de Savoie* que possède le prince Edmond Batthyany-Strattmann de Kœrmend. Jusqu'à irréfutable attribution préférons-lui celui du *Comte Harrach*, de 1711.

Partout, avec le XVIIIe siècle, se peignent trumeaux et dessus de porte, scènes de chasse et de galanterie. Norbert Grund (1717-1767) représente avec agrément en Bohême à la fois l'école galante de Watteau, Pater et Lancret et les peintres du Carnaval de Venise finissant. Mais il a sa note bien à lui. Lui aussi est en paysage un précurseur. Il vient avant les Vernet et va loin au delà. Lui en tant que paysagiste, et en Allemagne ce Schutz, dont le Musée de Francfort a tant d'œuvres grandes et petites, sont trop passés sous silence. Le malheureux envoyait ses enfants vendre ses tableaux à peine secs, de porte en porte, ou à la sortie des églises, ou dans les foires.

Aux confins du XVIIIe et du XIXe siècle, Prague et les villes du royaume sont remplies de bons peintres de portraits bourgeois qui accomplissent consciencieusement leur

la dissipation à une existence régulière. A l'église des chevaliers de la Croix, près du pont Charles, et à Saint-Thomas de la Mala Strana, il a laissé des ensembles que je ne saurais m'empêcher d'estimer monumentaux. Cornelius y aurait pu prendre des leçons. Et, qu'on le permette ou non, c'est un précurseur du paysage moderne. Quand il meurt, sa fortune est considérable pour l'époque et vu le malheur des temps.

Je n'hésiterai pas à adjoindre à ce trio fameux Jan Kupecky (1667-1740), que la Hongrie d'aujourd'hui prétend s'adjuger sous le spécieux prétexte que ce pur slave a également travaillé en Transleithanie. Pourquoi pas la Russie, sous le prétexte qu'il ait peint Pierre le Grand à Carlsbad, en 1716? C'est l'année où naissait à Kupecky ce fils chéri, Christophe Jean Frédéric, peintre et musicien, qu'il a représenté auprès de lui, dans un de ses meilleurs tableaux, et dont la mort, en 1733, fut la plus grande douleur de sa vie. Le défunt apparut en rêve à son père, lui ordonna de cesser de pleurer et de se remettre au travail. Jan Kupecky commença par faire de cet épisode un tableau qu'il donna à la ville de Nuremberg. L'un



F. ZENISEK — LE PRINCE GEORGES DE LOBKOWITZ

tâche sans même prétendre au titre d'artiste (Machek, A. Lhota, H. Weichert, Krætschmann). De même y a-t-il des paysagistes et peintres de genre relativement nombreux, presque tous d'école hollandaise et la transition s'opère assez graduellement du paysage de convention hollandaise, au paysage de convention alpestre (Josef Navratil, 1798-1865), et enfin seulement au paysage bohême. Le rôle de la gravure, série des vues de Prague et des villes et cités de Bohême n'est pas à négliger. Il s'opère donc là, par une série de travaux obscurs et charmants, une délicate transformation qu'il faudrait étudier parallèlement à celle de même sorte qui, peu à peu, dessine une véritable école viennoise. N'oublions pas que jamais Prague n'a été plus province qu'à cette époque. Mais déjà l'heure de la résurrection nationale a sonné. Cette période historique est aujourd'hui relativement connue en France, grâce aux infatigables travaux de MM. Louis Léger, Ernest Denis, Henri Hantich et Hanus Jelinek. Du moins sait-on où aller se renseigner. Et l'histoire de la moderne école tchèque, dès 1796, n'est qu'un épisode de ce réveil. La date que nous venons d'écrire, et qui marque une quatrième étape, est celle de la fondation de la *Société des Amis des Arts*, recrutée surtout dans l'aristocratie. A son initiative est dûe l'existence d'une Galerie et, dès 1800, d'une Ecole de peinture qui, sous la direction successive des Bergler, Tkadlik, Ruben, Engerth, Trenkwald et de Swerts encouragent, avec l'influence allemande, tantôt les derniers classiques, tantôt les premiers nazaréens et romantiques. La transformation romantique s'accomplit sous les auspices du comte François Thun avec Christian Ruben, à partir de 1841. En 1845, les concerts de Berlioz à Prague trouvent le terrain préparé et le romantisme est partout. Et dès la révolution de [illegible] [illegible] entre Tchèques et Allemands [illegible] les commencements de la peinture nationale qui tend à s'émanciper de l'Académie [illegible] le maintenait allemande. Une Société des Beaux-*Arts*, toute nationale et démocratique, se fonde. Dans tous les domaines, le sol national est défriché. Savants, historiens, poètes, écrivains, musiciens et peintres [illegible]. C'est l'époque des Palacky, [illegible] des Erben. C'est le moment [illegible] fondateur, ou mieux, [illegible] de peinture Josef Manes (1820-1871).

Cet artiste est vraiment lui-même à partir du moment où un séjour prolongé en Moravie lui révèle l'âme du paysage et du paysan tchèco-slovaques. Parti pour faire des portraits de députés à la diète de l'Empire, il s'en va, de proche en proche, le long des Carpathes, émerveillé par la révélation de cette vie primitive slave encore intacte et, quand il revient à Prague, il parle un langage rural, auquel le romantisme bourgeois de ses compatriotes ne comprend plus rien. Du moins lui est-il permis de résumer en une grande œuvre sa vision de la vie des champs tchèco-slovaques. Les douze *Mois* dont il orne le cadran gigantesque de l'horloge de l'Hôtel de Ville sont l'équivalent du cycle de poèmes symphoniques *Ma Patrie*, de Smetana, dans la musique tchèque. Un seul trait en dira plus long que tout commentaire sur la situation faite à un grand artiste dans le Prague d'alors. Son illustration, très surprenante pour l'époque, des manuscrits de K[illegible] [illegible] pourtant se mêle [illegible], vaudra à Manes cinq souscripteurs. Il est aisé d'y surprendre les premières traces tant du ren[illegible] décoratif moderne que d'un art vraiment national. Du moins l'artiste, qui semble lui-même ne se douter

HANNS SCHWAIGER
SAINT GEORGES
AQUARELLE

trop ni du grand exemple qu'il donne, ni du grand enseignement de son œuvre, a-t-il auprès de lui, dans son isolement, un ami qui le comprend, son frère cadet Quido (1829-1880). En celui-ci encore il y avait l'étoffe d'un bon peintre, mais, pour vivre, Quido se dépense en tableautins de genre, du reste charmants, et en illustrations dont celle de *don Quichotte* est demeurée à juste titre célèbre. Observons toutefois que la grande originalité de Josef Manes est plus dans le fond que dans la forme qui reste plate et timide. Pour qu'un vrai peintre coloriste apparaisse en Bohême, il faut attendre que son contemporain Jaroslav Cermak (1829-1878) soit allé à Paris prendre conscience de lui-même devant Delacroix. Celui-là sera le peintre par excellence de l'épopée jougo-slave et, même en France, la gravure a popularisé son *Enterrement du Monténégrin* et sa *Jeune Fille d'Herzégovine* appuyée contre des chevaux à l'abreuvoir. Ses compositions tirées de l'histoire de la Bohême sont moins heureuses et pèchent par un romantisme tantôt trop sentimental, tantôt un peu déclamatoire. Les autres contemporains, Jan Novopacky (1821-1908), Adolf Kosarek (1830-1859) et Frantisek Zverina (1835-1908) élargissent peu à peu le champ d'études établi par ces trois isolés. Cermak, le portraitiste Sobeslav Pinkas (1827-1901) et Karel Purkynè (1834-1869) ont été les premiers à renouer de nos jours les fréquents rapports artistiques du moyen âge et de la renaissance entre Prague et Paris. Désormais, on peut affirmer sans éxagération que le principal, sinon le meilleur de l'école tchèque doit sa formation à Paris. Ceux qui n'y ont pas été en subissent l'influence par ceux qui en reviennent, par les livres et les revues d'art, et surtout par les incessantes expositions d'œuvres françaises devenues une des habitudes annuelles de la saison artistique de Prague. Antonin Chitussi (1848-1891) est un paysagiste aux tableaux de qui les marchands de nos jours donnent la chasse, vu la facilité avec laquelle certains sont transformables en Corot. Il a beaucoup travaillé dans le sud de la Bohême d'où il a rapporté la portion la moins française de son œuvre, des sites nus où quelques rochers gris s'ennuient au milieu du plateau, seuls à contempler la monotone tristesse des horizons trop vastes sous un ciel trop gris et trop bas. Ceux-là personne ne les prendra jamais pour des Corot. En Josef Marak (1835-1899), amant de la forêt, on retrouve, en dépit d'une composition un peu veule sous prétexte de noblesse, des accents de certains peintres de la forêt de Fontainebleau. En de simples dessins il a laissé de certains sites de Bohême *(Tabor)* et d'Autriche *(Klosterneuburg)* des représentations d'une insigne grandeur. Quelquefois la singularité du site élu a été la meilleure sauvegarde de son émotion. A Tabor, il n'est plus possible, avec la meilleure volonté du monde, de demeurer conventionnel. Vojtech Hynaïs (né en 1854) apporte à Prague le grand goût décoratif de son maître Baudry et un charme de coloris réalistement délicat où se sent la leçon de Bastien Lepage. Son œuvre comporte quelques-uns des meilleurs, des plus délicats portaits de notre temps. Et son grand *Jugement de Pâris* échappe à une sorte de froideur académique à force de pureté dans le dessin, de bonheur savant dans la composition et de charme délicat dans le paysage. Son grand rideau pour le Théâtre National de Prague, ses décorations au Théâtre de la Burg à Vienne et au Musée du Royaume de Bohême, ont été en leur temps d'excellentes leçons. Ses élèves et son enseignement restent une de ses meilleures gloires. Vaclav Brozik (1851-1901) se contente de refaire lourdement Meissonnier dans des formats encombrants. Son *Tu felix Austria nube*, toile demesurée qui groupe une centaine de personnages gran-



KAREL SPILLAR — RESTAURANT DE NUIT



ANTONIN SLAVICEK — VUE DE PRAGUE

deur nature et qui n'en est pas moins vide, obstrue une salle entière du Musée Impérial de Vienne. Sa *Defenestration de Prague* et autres scènes de l'histoire de la Bohême se voient reproduites partout et n'en valent guère mieux. Le douceâtre Liska (1852-1902) est une manière d'Ary Scheffer que la Vierge valaque du Radhost, pour un certain charme forestier local, sauvera peut-être d'un total oubli.

Mais voici deux Maîtres dans toute la force du terme. Fr. Zenisek (né en 1849) est parfaitement méconnu de la jeune génération. Et cependant, je doute qu'on trouve, dans la Bohême du temps de sa meilleure activité, l'équivalent de ses portraits presque ignorés du Prince et de la Princesse Georges de Lobkowitz. Même ceux plus récents et d'ailleurs si extraordinaires du même Grand Maréchal de Bohême ou de Hlavka, le feu président de l'Académie tchèque, par Hynais, ne les ont pas dépassés. Quant à Mikulas Ales (1852), c'est dans un peintre qui a oublié de pousser aussi avant qu'il aurait pu des virtualités de génie, un barde inspiré, un pamphletaire amusant et aiguisé de la vie populaire tchèque. Or, à ses grands jours, il sait en être aussi bien le fresquiste et un fresquiste épique comme pas un. Allez voir au Théâtre National. Lui ne doit rien à Paris, ni à personne. Il donne cette sensation absolument délicieuse de ce que pourrait être une école tchèque ne vivant que sur le fond national. Tout lui appartient en propre de ce qu'il conçoit et réalise. Et il serait impossible ailleurs qu'à Prague. Mais il faut apprendre son pays avant de pouvoir l'aimer comme il le mérite. Il est inséparable des *circonstances* de la Bohême. Et c'est tout à la fois sa force et sa faiblesse. F. Jenewein (1857-1905) est un de ces idéalistes en qui, comme en le statuaire et le peintre Bilek, l'illustrateur Holarek, se retrouve une sorte de survivance du hussitisme. Mais peut-être son art grandiose et désolé a-t-il en outre d'obscurs points de contact avec le ghetto et le rabinisme. Son austérité arrogante et ses façons prophétiques en font une sorte de Jérémie de l'école tchèque. Max Pirner (1854) est un rêveur de beaux poèmes allégoriques égaré dans la peinture et Hanus Schwaiger (1854-1912) un raconteur d'histoires un peu sorcier qui, par des tours de sa façon, se console de n'avoir pas rencontré un milieu propice où déployer ses dons de vrai peintre et de grand décorateur. Il a légué au jeune Frantisek Hlavica, avec sa tradition, l'art et la volonté d'en sortir. Ludek Marold (1866-1901) a été la victime de Paris et de sa facilité à illustrer; mais certains morceaux de son panorama de la *Bataille de Lipany* assurent la survivance de son nom. Espérons que M. Dedina, son disciple, ne suivra pas que le mauvais exemple de l'éparpillement en menus feuillets de son talent. M. Alfons Mucha (1860), autre victime du Paris facile, parait être, avec la décoration de la « Maison représentative » (une horreur d'architecture), sorti de la mauvaise voie et s'être ressaisi. M. Fr. Urban, décorateur hâtif et pas toujours assez réfléchi, vêt les églises de belles robes de bal profanes, sur le patron tantôt de celles que prêtait à Sarah Bernhard M. Mucha, tantôt de celles qu'inventèrent de grands artistes de Cracovie pour leurs paradis polonais. Enfin, le nom de M. Z[illegible] survivra peut-être plus pour une centaine de

beaux dessins du vieux Prague que pour sa peinture et ses eaux-fortes.

Dès 1864, les artistes tchèques groupés autour de J. Wenzig avaient une organisation indépendante et des expositions régulières. Mais dans cet ordre de faits, la grande date est 1887. La fondation de la *Société Manes*, corrélative aux Sécessions des autres capitales, ouvre une cinquième période. C'est à tout prendre l'évènement le plus considérable de l'histoire de l'art en Bohême depuis la renaissance de la langue et de la nationalité tchèques. Il marque la complète, la nécessaire, la décisive rupture avec l'Académie gouvernementale en même temps qu'avec les enseignements de Munich, de Vienne et de Dresde. Des liens s'établissent entre les autres sociétés d'art slaves correspondantes en Russie, en Pologne, en Croatie. Désormais Paris achève de devenir pour tout ce monde plus que la Mecque, presque la superstition des artistes de Prague. L'art tchèque devient l'art de la société *Manes*, même chez ses adversaires déclarés. Et c'est l'occasion de citer à ce propos les noms les plus méritoires de la peinture tchèque contemporaine. Jaroslav Spillar (1865) s'empare de la région Chode du pays et en fait une province artistique, où M. Vaclav Maly parait prendre sa succession, tandis que son frère Karel rapporte de France le goût de tout ce par quoi, hélas, Paris fascine plus particulièrement les étrangers, vie des boulevards, des cafés, des théâtres et établissements de nuit.



MILOS JIRANEK — TZIGANE

Même goût chez M. Hugo Bœttinger par ailleurs portraitiste mondain d'une certaine vénusté et caricaturiste habile. Antonin Slavicek (1870-1910), est le grand, le solide paysagiste du groupe. Toutes les virtuosités de l'impressionnisme sont à son actif. Il les met au service d'une vision morne et bourrue et d'un caractère escarpé. Le drame de sa fin augmente encore son prestige sur ses camarades. Max Svabinsky (1873), est le mieux doué, le plus accusé, le plus félin des portraitistes de l'heure présente. Son coloris à la fois sauvage et exquis, merveilleux et sûret, sa composition véhémente, ses façons d'improvisateur fiévreux cachant combien de science et de recherche, ses accès de sensualité hystérique corrigés par une incomparable dignité artistisque en font l'une des plus captivantes, des plus originales figures de l'art moderne. Et puis, il s'est avisé de façons de peindre bien à lui, mêlant des traits de plume, ou du moins l'encre, non seulement à l'aquarelle, mais même à ses plus grandes compositions. Dans ses portraits il corrige le bourgeoisisme des braves gens dont il exprime si bien la psychologie par des raffinements de coloris où se retrouvent l'étrange goût des costumes nationaux de la Moravie, son pays. Jan Preissler (1872) est le décorateur né. Il tient à Prague quelque chose comme la place d'un Maurice Denis ou d'un Ludwig von Hofmann. Mais les murs lui manquent, il se rabat sur les tableaux. Quelques mélancoliques et voluptueuses compositions, des harmonies à lui que je qualifierai, faute de mieux, de baudelairiennes, un sens du nu émacié, plutôt florentin que de pulpe abondante, en font, très à l'écart, l'un des plus touchants isolés de la vie artistique de Prague, l'une des plus dures, des plus insociables et peut être des plus méritoires qui soient au monde. On ne sait guère de lui que ses œuvres. MM. S. Hudecek, Ulmann et Honsa forment le noyau du groupe des paysagistes, et il leur faut adjoindre M. Richard Lauda, qui unit si bien le paysage au paysan et



JOZKA UPRKA — FÊTE DE SAINT-ANTOINE EN MORAVIE

se réfugie au plus profond des campagnes tchèques pour échapper aux fumées débilitantes de l'atmosphère de Prague. Milos Jiranek (1875-1911), aussi bien doué pour les lettres que pour les arts, se fait le porte-parole aussi changeant que sincère de l'importante société. Arnost Hofbauer, qui à la façon du héros du *Livre de la Jungle*, comprend le langage de toutes les bêtes de la création, lui revèle le Japon ; tandis que Karel Myslbek, le fils du grand statuaire, l'Espagne, qu'il n'est pas long à retrouver à Prague même, côté du Hradchin. Les deux frères Viktor Stretti et Stretti Zamponi se font une spécialité du vieux Prague monumental. Mais l'aîné a bien d'autres curiosités à son actif qui lui réussissent. Adolphe Kaspar est un aquafortiste de premier ordre ; Josef Wenig un délicat illustrateur de contes ; et Panuska a aussi bien le sens du fantastique que du paysage. Stramberk en Moravie et Kralove Hradec (Kœniggrætz) en Bohême lui sont devenus comme de petites principautés.

De *Manes* par Jozka Uprka (1862), se détache l'école morave toute entière. De Tchèque à Morave la distance est à peu près correspondante à celle qui sépare l'Ile de France de la Provence. Tout est couleur et joie de vivre en Moravie. On y discute moins, on y peint à la façon de l'arbre qui porte ses fruits. Uprka, peintre de la vie populaire slovaque de Moravie, est resté jusqu'à ce jour inégalé. C'est un poète d'un tempérament fougueux et d'un tour de main inimitable. Il vit sur ses terres au milieu du monde qu'il représente dans ses joies et ses peines, avec les travaux de chaque saison, et c'est la senteur même de la glèbe qui émane de ses fonds de paysage. Et c'est le paysan qui arrose cette glèbe de sa sueur, le héros d'une œuvre où on le retrouvera tout entier, du dernier repli de son âme âpre de terrien au dernier repli de sa majestueuse *halena* (manteau). En ce sens Uprka est le seul direct continuateur de *Manes*. Au Nord de la Moravie (Valachie), les frères Bohumir et Alois Jaronek jouissent d'une influence comparable à la sienne, mais leur activité se tourne plutôt du côté des arts appliqués. Cependant Bohumir est à Stramberk roi, si M. Panuska y est prince. Le nom de la petite cité la plus pittoresque du pays demeure inséparable du sien. Il l'a chantée en des poèmes sans nombre où toute la chaleur de l'[illegible] toutes les grâces du plein air s'allient au plus sûr instinct décoratif national. Des paysagistes comme Stanislav Lolek, Vaclav Jicha, Roman Havelka ; des peintres de la vie populaire comme Antos Frolka, des décorateurs de grand style comme Jakoub Obrovsky ; des portraitistes comme Frantisek Ondrusek ; des décorateurs religieux de la bonne foi de Jano Kœhler assurent la survivance du [illegible]. Et c'est d'ores et déjà l'impressionnante [illegible] compacte qu'en Bohême.

Le trait d'union entre Prague et la Moravie c'est tout d'abord Svabinsky, mais ensuite Aloys Kal-

voda (1875), artiste remuant, esprit agité, peintre de figures estimable, paysagiste abondant et chercheur parfois très heureux. Enfin, un peintre de Prague tout à fait exceptionnel par sa puissante brutalité et dont on rencontre les œuvres plus souvent à l'étranger qu'aux expositions de Bohême, est ce forcené Vacatko, peintre de chevaux, mais de chevaux vus avec des yeux et un amour de palefrenier, peintre de boxeurs aussi, que l'on ne peut s'empêcher de préférer à tant de peintres coupeurs de cheveux en quatre, sans cesse en quête de mièvreries et de raffinements d'autant plus désagréables qu'ils sont si peu dans les mœurs à tout prendre peu amènes de Prague, cité sombre, anarchique et cruelle.

Et cependant, sous son masque tragique, la ville autrefois dorée, la ville aux cent tours sait sourire ; elle veut de plus en plus sourire maintenant qu'elle se sent vivre d'une vie nationale à peu près rationnelle, en attendant qu'elle soit de tous points normale. Désormais la Bohême et la Moravie ont été par Prague conquises à la vie de l'art. Il y a des expositions et des artistes jusque dans les moindres villes ; des revues d'art aussi considérables que *Dilo*, *Volné Sméry* et même *Umelecky mesicnik*, organe des néo-primitifs, des futuristes, des cubistes, car nous avons de tout cela ; des éditeurs d'art tels que J. Otto, Fr. Topic, Jan Stenc, qui se lancent avec un public relativement restreint dans des entreprises devant lesquelles reculeraient souvent ceux des grandes capitales et qui rivalisent avec ce qui se fait de plus beau à l'étranger ; des critiques d'art comme K. B. Madl, F. Taborsky, F. X. Salda ; des historiens d'art comme Zdenek Wirth, F. Chytil, F. X. Harlas, F. X. Jirjik. L'Académie des Beaux-Arts dont il faut dire moins de mal depuis qu'y prévaut l'influence des Hynais, Schwaiger, Svabinsky, Preissler, se double d'une école d'art appliqué. Et un essaim de jeunes décorateurs aussi originaux que Frantisek Kysela bourdonne dans tous les coins de la ville. De la Galerie moderne j'aime mieux ne pas parler puisque, confisquée en partie par le groupe allemand, elle est devenue l'une des plus grosses pommes de cet incomparable pommier de discorde qui étend ses branches sur toute la Bohême. Des ateliers sont ouverts en ville ou à la campagne dans diverses régions. Bref la vie, une vie intense est partout, pénétrant par infiltration même au doux et navrant pays slovaque hongrois où le despotisme madyar décourage toute initiative et pose à la population slave autochtone les termes d'un dilemme à jamais insoluble : ou se madyariser, ou se priver de haute culture.



KAREL MYSLBEK — ÉMIGRANTS

Et les artistes tchèques sont désormais partout. Il y en a en Amérique ; il y en a à Bruges ; il y en a à Paris d'aussi bien acclimatés que Frantisek Simon. A Vienne ils foisonnent ; le meilleur d'entre eux est Jindrich Tomec, impeccable peintre d'intérieurs d'églises, de faubourgs prolétaires, de sites du Wienerwald et, dès l'été venu, l'un des meilleurs, l'un des plus profonds peintres du paysage morave. Enfin, c'est par le Tchèque J. Vesin (1867), transplanté à Sofia, qu'une jeune école bulgare est en voie de formation. Au pays slovène et jougo-slave, l'exemple de l'école tchèque est partout fécond. Il le sera demain à Belgrade et à Cettinje.

Ainsi résumée, l'histoire de la peinture tchèque ressemble à l'efflorescence artistique qui a eu Prague pour centre, un peu à la façon d'un stère de bois buché à un bouquet d'arbres chargés de leurs fleurs et de leurs fruits. J'aurais voulu cueillir les plus belles de ces fleurs, les plus savoureux de ces fruits, et les faire admirer et goûter à loisir ; je n'ai pu que les désigner à mes successeurs. Du moins pour la première fois, une histoire générale de l'art contiendra-t-elle la double affirmation qu'il existe désormais une école tchèque viable et indépendante.

WILLIAM RITTER.



Ph. Hamonic

ARZANNO — LA MAISON DE [illegible]

L'ART DÉCORATIF

LA MAISON EN BRETAGNE



SAINT YVES
PATRON
DE LA BRETAGNE
Maison de M. P. [illegible]

La Bretagne a toujours formé, dans la géographie comme dans l'histoire, une province à part. Sa structure se compose de deux bandes de granit, de gneiss et de schistes cristallins qui vont en se rapprochant l'une de l'autre à mesure qu'on s'approche de l'ouest. Ces deux bandes encadrent un sillon où se sont déposées des formations de terrains moins anciennes. Allongée entre la Manche et l'Atlantique, la Bretagne a des températures douces avec un ciel souvent couvert et des pluies que ramènent fréquemment les vents du Sud-Ouest sur la Manche, les vents du Nord-Ouest sur l'Atlantique. L'humidité du climat, l'imperméabilité du sol engendrent des cours d'eau, les uns, très courts, vont de la bande granitique du Nord à la Manche, les autres, du bassin intérieur, traversent la bande granitique du Sud avant de parvenir à l'Océan. Ils ont tous un lit profond, des vallées concaves : d'où des villes encaissées, par-dessus lesquelles passent des viaducs (Morlaix, Dinan) ou des ponts suspendus (Lézardrieux, La Roche-Bernard). Les marées s'avancent à l'intérieur par ces brèches des rivières : d'où des villes, situées au point précis où s'arrête la marée. La mer a attiré sur les rivages découpés, dans les baies et à l'entrée de ces brèches, la plus grande partie de la population qui, à l'intérieur, s'est installée sur les crêtes rocheuses, où s'élèvent les anciens sanctuaires, les manoirs fortifiés, les petites villes blotties à leur ombre. D'une manière générale, les habitants de la campagne vivent disséminés en hameaux, en fermes.

Donc la silhouette des villes, leur emplacement dépend des mouvements du terrain. La



Ph. Hamonic.

FERME EN BRETAGNE

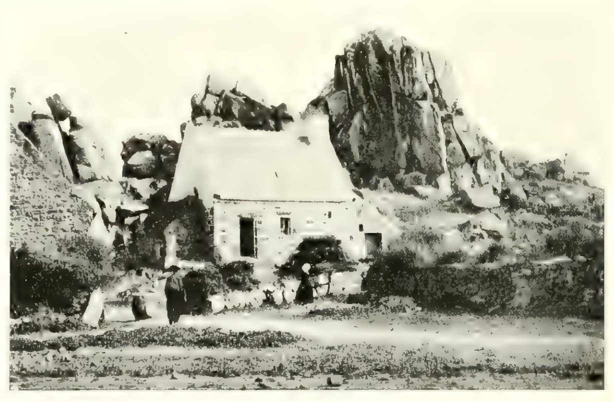
maison rurale en résulte, elle aussi. Les vents dominants dictent son orientation : elle leur tourne le dos. Pour offrir moins de prise à leur violence, elle se fait basse, elle supprime les étages, elle se réduit à un rez-de-chaussée, elle se cache dans un repli, s'abrite derrière une ondulation de la colline. Sur plan, elle se présente généralement comme un rectangle ; dans sa masse, comme un parallélipipède, plus long que haut. Le côté opposé à la façade est complètement fermé ; toutes les ouvertures sont dans la façade, peu importantes d'ailleurs : une porte d'entrée, une fenêtre, un ou deux petits guichets. Ainsi, le premier aspect est hermétique, mystérieux.

L'emploi des matériaux accentue ce caractère de force trapue et de résistance. C'est le granit qui fait les frais de la construction, le granit que l'on extrait partout, du pays même où l'on se trouve. La couleur seule en change, suivant les régions : ainsi, à Ploumanach, il est rose ; à Tréguier, gris ; dans le Finistère, violet. Mais partout on l'utilise en blocs apparents, rugueux, sertis dans un bourrelet de chaux, qui précise et souligne le solide appareil.

Le toit est couvert en chaume ; mais, de plus en plus, l'ardoise se substitue au chaume. Peu ou pas de lucarnes. La cheminée est carrée, en granit. Les lignes horizontales dominent, s'accordant aux plis du terrain. Pas de silhouettes heurtées. Une sorte d'effacement et de résignation.

Ajoutez à cet ensemble de lignes calmes les clôtures des champs, formées de *fossés* (en Bretagne, un fossé est un talus) qu'on a plantés d'ajonc, parfois, du côté de Plouërmel, avec des pierres droites semblables à des menhirs, que relient des lianes, et le plus souvent avec des blocs entassés les uns sur les autres.

L'intérieur est à l'image de l'extérieur. Le maçon n'a pas menti. Ce qu'il annonce, il le réalise et tient sa promesse. L'espace compris entre les quatre murs est divisé en deux ; ici la grange, là la pièce commune. Imaginez une chambre au sol battu, aux solives saillantes ; on y pénètre par la porte, elle s'éclaire par la fenêtre que je signalais tout à l'heure, dans la façade. Près de la fenêtre, la grande table de bois, avec deux bancs, où l'on s'asseoit pour manger, boire et causer. Entre la table et la porte d'entrée, se trouve une sorte de suspension ou cercle *(istrignel)* où l'on place les cuillers en bois. Car la cuiller en bois, autrefois sculptée, est essentiellement bretonne : elle a un nom breton, *er loà*, tandis que la fourchette, presque inconnue, n'a qu'un nom simplement transcrit du français. C'est à cette table, avec ces cuillers, que tous les jours on mange la bouillie de froment ou de blé noir, dans les écuelles de bois, jadis sculptées,



Ph. Hamonic.

HABITATION DE PÊCHEURS A BUGUELÈS (CÔTES-DU-NORD)

ou dans les terrines en faïence de Quimper, décorées de types bretons, et que le vendredi on mange les crêpes.

La bouillie est servie dans une grande terrine; au milieu, on a fait un trou, dans lequel on a mis du beurre; les convives se servent sur les bords, avec leur cuiller, qu'ils trempent ensuite dans le beurre, à tour de rôle. Ajoutez que la femme, sauf l'aïeule, ne se met pas à table avec les hommes, mais se tient debout, derrière eux, prête à les servir, et vous aurez une idée de la manière dont les êtres évoluent parmi les choses.



Ph. Hamonic
PETIT HAMEAU DU MORBIHAN — ENVIRONS DE BAUD

Le mur, en retour d'angle sur la façade, opposé à la cloison qui sépare la pièce commune de la grange, est occupé par l'âtre, une grande cheminée carrée, avec deux bancs de pierre, de part et d'autre, où les habitants viennent s'asseoir et raconter, l'hiver, ces légendes si riches et si nombreuses en Bretagne. C'est là, dans cette cheminée à ciel ouvert, qu'on brûle non pas du bois — car le bois est rare à cause des vents du large, — mais de l'ajonc qui pousse dans les *fossés*, dont la fleur sert de nourriture aux bestiaux, et du varech.

De chaque côté de la cheminée, les lits, enfouis dans leurs niches de bois, éclairés par les guichets que j'indiquais, se superposent, quand il le faut: dans ce cas, les jeunes couchent à l'étage supérieur, les vieux à l'étage inférieur, et il en est de ces chambres comme des cabines de navire.

Le mur plein opposé à la façade, est recouvert par les armoires. Autrefois, ces armoires étaient sculptées, le bois est presque toujours du merisier ou du chêne : du côté de Tréguier, des panneaux pleins avec des quadrillés, des oves, des arabesques, panneaux ronds, ovales, rectangulaires ; ailleurs, des panneaux ajourés avec des roues, des fuseaux, des bobines alternés. Plus que dans les maisons rurales, où ces meubles deviennent rares et sont remplacés peu à peu, hélas ! par la pacotille des grands magasins de Paris, ou par des meubles sans volonté d'ornement, sans recherche de beauté, on les trouvera dans différents musées bretons : notamment au château de Kerjean, près de Morlaix, que l'Etat a classé, en 1912, comme monument historique, afin qu'on y réunisse précisément tout ce qui a trait à l'art breton ; au château de Kernus, entre Pont-l'Abbé et Penmarch, qui appartient à M. Duchâtelier et renferme une collection remarquable des objets, des meubles, des sculptures qui concernent l'histoire archéologique et somptuaire de la province.

Ces armoires sont reluisantes, avec des cuivres brillants, des faïences de Quimper. Pour compléter ce tableau de la maison bretonne, il faut nous représenter enfin l'ajonc qui recouvre le sol battu, comme une natte, le *kich' sal* (viande salée) qui pend



Ph. Hamonic
MANOIR DE LA METTERIE, EN P[illegible] PRÈS [illegible]



MAISON DE M. PIERRE ROCHE, EN BRETAGNE, CONSTRUITE EN 1902,
PAR M. L.-M. GIRARD, ARCHITECTE

aux solives devant la cheminée, où l'on taille à même, chaque jour, ce qui est nécessaire à la nourriture, enfin les fumiers étalés devant la porte et qui sont, paraît-il, une preuve de richesse...

S'il n'est pas nécessaire, quand on construit une maison en Bretagne, d'imiter jusqu'aux moindres errements, d'étaler du fumier devant la porte, de coucher dans la même pièce, de vivre sur le sol battu, de ne pas se servir de fourchettes, de manger uniquement de la bouillie, de laisser envahir la cuisine par les poules, d'avoir des lits superposés, il est possible de s'inspirer des anciennes maisons rurales qui, d'instinct, se soumettent à des nécessités physiques qui n'ont pas sensiblement changé depuis l'époque de Gwen'chlan et de Saint Yves... Les matériaux, le granit qu'on tire en abondance du sol même et qui donne à la maison une couleur en harmonie avec le paysage, l'appareil des pierres qui lui communique un aspect robuste, les lignes horizontales, calmes qui continuent les lignes du terrain, les ouvertures, l'élévation, les cheminées, le toit dont l'orientation, la forme est dictée par les vents, tous ces éléments peuvent donner à la maison d'aujourd'hui le visage des maisons d'autrefois, faire que celles-ci continuent celles-là, comme une fille persiste à porter la coiffe et le costume de sa mère et de son aïeule. Même à l'intérieur, dans la disposition de la cheminée, — où il est logique de brûler des ajoncs, puisqu'ajoncs il y a, — avec ses deux bancs de pierre, qui invitent les habitants à raconter, à écouter et à respecter les multiples épisodes du folklore, dans les meubles et les ustensiles mêmes, on peut non pas imiter, copier, mais adapter à des besoins nouveaux des formes anciennes.

Quelques architectes, dans ces dernières années, ont consenti à s'en inspirer ; à tout hasard, je cite la maison du sculpteur Pierre Roche, dans les Côtes-du-Nord, construite par M. Girard : elle justifie parfaitement l'ambition que son propriétaire a eu de la mettre sous le vocable de Gwen'chlan, symbole de la Bretagne païenne, et de Saint-Yves, patron de la Bretagne chrétienne, dont il a modelé les statues, de chaque côté de ses armes parlantes, au-dessus de la porte. Je cite également, au Rosaire, près de Saint-Brieuc, quelques villas, — ce nom est devenu médiocre, — à Port-Blanc et à Trégastel les maisons édifiées par M. Courcoux, et d'autres enfin, sur la rivière de Tréguier, que Gwen'chlan ni Saint-Yves ne maudiraient.

LÉANDRE VAILLAT.



Ph. [illegible]

HENRY D'ESTIENNE — JEUNE MALADE

VARIÉTÉS

EXPOSITION D'HENRY D'ESTIENNE

Henry d'Estienne qui montre en ce moment, à la galerie Allard (20, rue des Capucines, du 24 février au 20 mars), un ensemble de ses œuvres, est un délicat et un laborieux, dont ceux qui ont suivi avec attention la carrière depuis une quinzaine d'années ont constaté l'effort constant et apprécié les qualités de finesse et de force ; la réunion qu'il tente pour la première fois est bien faite pour lui [illegible] les [illegible] et l'admiration d'un public plus étendu.

C'est vers 1897 qu'il commença d'exposer au Salon et en 1900 que sa *Jeune Malade* lui valut

une bourse de voyage. Un métier déjà très sûr, avec une sensibilité délicate, une intimité un peu triste et comme une tendresse un peu inquiète, voilà ce que révélait ce premier morceau où l'artiste avait mis beaucoup de lui-même et qui reste une de ses œuvres les plus significatives.

L'occasion de sa bourse de voyage et la grande randonnée qui, par l'Espagne, le Maroc, l'Algérie, le conduisit à Venise, allait, en éveillant en lui le goût du pittoresque, stimuler singulièrement son tempérament et élargir son inspiration. Il goûta encore à Venise la douceur triste et enveloppée de certains « effets gris » qui contrastent avec les habituelles et banales fanfares des peintres qui s'y sont donné rendez-vous. Mais la couleur chatoyante de certaines visions de nature, l'intérêt de caractère de certains types qui l'avaient séduit, notamment dans l'Afrique musulmane, et qui devaient l'y ramener plus tard, apportèrent dans son œuvre des notes nouvelles d'une sonorité plus riche.

De retour en France, il y chercha également des types de caractère accusé et la Bretagne l'attira : c'est là qu'il peignit, en 1903-1904, son grand morceau que l'Etat acquit en 1904, le triptyque de la *Noce*, qui le représente aujourd'hui au Luxembourg. Chaque année, depuis lors, il y est retourné et en a rapporté une moisson d'études de figures et de paysages où il a écrit avec un scrupule d'analyste consciencieux le caractère des types humains les plus variés et les plus étranges, recherchant passionnément la vérité physionomique en accord avec les accessoires, le costume et le milieu. Sa peinture serrée et souple, ou son dessin délicat rehaussé de quelques touches de pastel habilement distribuées ont traduit avec intelligence et avec harmonie ces visages frustes; mais il a prouvé également qu'il était capable d'appliquer les mêmes qualités de pénétration et de composition à des figures moins particulières et quelques portraits d'un joli sentiment nous font bien augurer d'une direction nouvelle que d'Estienne semble vouloir donner à son talent en pleine maturité.

PAUL VITRY.

LE MOIS ARTISTIQUE

EXPOSITION J.-L. FORAIN (*Union Centrale des Arts Décoratifs. Pavillon de Marsan.*)

Au critique d'art qui voudrait consciencieusement parler de ce parfait artiste qui a nom Forain, les 409 numéros de cette exposition offrent matière à quatre études distinctes : *Forain peintre. Forain dessinateur. Forain lithographe. Forain aquafortiste.* Il y aurait peut-être lieu d'ajouter une cinquième étude : *Le génie chrétien de J.-L. Forain.* Ce n'est donc pas en quelques lignes qu'on peut analyser l'œuvre immense réunissant les quarante ans d'efforts de cet artiste, œuvre d'une variété extraordinaire et, à la fois, d'une merveilleuse unité. On a, ces derniers temps, maintes fois comparé Forain à Daumier. La comparaison est juste si l'on considère l'ensemble d'une œuvre où l'un et l'autre des deux grands artistes ont condensé, en des pages définitives, toute la vie de leur époque. Elle l'est aussi, à première impression, devant certaines toiles de Forain, comme *Au Palais de Justice. La Fille-Mère. Scène de tribunal*, qui semblent faire suite à la *Fin d'audience*, à *l'Avocat qui plaide* et à *Cause criminelle*. Mais, à observer attentivement ces toiles, on a tôt fait d'établir la différence qui existe entre les deux talents. Chez Daumier, le comique prime l'humanité. Chez Forain, l'humanité prime le comique. Mieux qu'une pensée, un idéal guide toujours la main de celui qui, censeur impitoyable de nos mœurs et de nos erreurs, s'est, durant des années, dans le *Figaro* et le *Courrier Français*, servi de son crayon comme d'une cravache. Et sur tous ces dessins satiriques, implacables, vengeurs, châtiant sans pitié nos tares et nos vices, stigmatisant sans merci la comédie humaine, percent, nerveux et tendres, le désir d'une justice, la soif d'une pureté, le besoin d'une perfection. Et ce besoin, cette soif, ce désir, l'artiste les trouve dans l'au delà, et c'est ainsi que sa droiture, son intransigeance et sa haine du mal l'ont poussé à devenir un très grand artiste chrétien. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à regarder l'*Enfant prodigue*, le *Bon Samaritain*, les *Pélerins d'Emmaüs*, la *Crucifixion*. Le trop-plein de poésie longtemps comprimé, retenu, éclate ici avec une tendresse d'un sentiment si pieux, si confiant, que chacun de ces chefs-d'œuvre est une révélation pour qui ne connaît pas Forain sous cet aspect.

C'est aussi un très grand peintre du monde interlope. Qu'elle soit ballerine ou « pierreuse des fortifs », la *fille* a été fixée par lui en des traits inoubliables. Aussi bien que n'importe quel livre

consciencieusement documenté, la *Toilette* et le *Lever* de Forain, renseigneront nos arrière-petits-fils sur la psychologie des marchandes d'amour de la fin du XIXe siècle. Avec Guys, Rops, Degas, Legrand et Toulouse-Lautrec, Forain est un de ceux qui peignirent le demi-monde et le quart de monde avec un réalisme tel que le nu des âmes est complètement mis à jour. Aussi, sous le flou des tutus et le nuage des dentelles, les chairs trahissent-elles leur séduction malsaine et l'inconscience de leur perversité. Et c'est là un des plus grands titres de gloire de Forain, un de ceux qui le différencient essentiellement de Daumier.

CINQUIÈME EXPOSITION D'ESTAMPES JAPONAISES *(Union Centrale des Arts décoratifs. Pavillon de Marsan.)* — Avec cette exposition, la cinquième et l'avant-dernière de la série, les organisateurs de ces magnifiques manifestations d'art nous présentaient l'œuvre éminemment captivante et prodigieusement évocatrice du peintre japonais qui a nom Hokusaï. Cette œuvre était entourée de celle de Choki, de Yeishi et de Yeisho, peintres japonais de grande valeur, mais dont le talent s'éclipse complètement devant le génial Hokusaï. Né en 1760, Hokusaï commença de peindre à 25 ans et jusqu'à sa mort, en 1849, il offrit l'exemple de la vie la plus modeste et la plus laborieuse. On demeure confondu devant la diversité, l'amusement, l'enchantement, la curiosité, la verve de cette œuvre immense, extraordinaire, où tous les modèles vivifiés au contact de la nature ont été vus à travers une des imaginations les plus ardentes qui aient existé. Il faut, paraît-il, remonter à Michel-Ange ou à Léonard de Vinci pour trouver une telle acuité d'observation et une imagination si diverse.

La place m'est trop mesurée pour tenter ici une étude, même superficielle, de l'œuvre formidable de ce peintre qui, à la fin de sa vie, aimait à s'appeler et à signer « le vieillard fou de dessin ». Aussi mentionnerons-nous, en passant, les deux meilleurs de ses livres illustrés : la *Mangwa*, recueil de treize albums où le maître a réuni des milliers de croquis pris sur le vif ou sortis de sa féconde fantaisie, et l'*Ippitsu Gwafu*, où des simplifications de plus en plus strictes atteignent à une maîtrise telle que la réalisation confine au tour de force.

Quant à ses estampes les plus célèbres, voici d'abord la série des *Trente-six vues du Fuji-Yama* où trente-six fois la montagne sainte apparaît en des décors nouveaux, variés à l'infini par la plus prodigieuse imagination ; ensuite, celle des *Images des Poètes*, dix planches d'une inspiration plus grande peut-être, mais à coup sûr d'une exécution plus poussée ; puis, la suite appelée les *Cent Poèmes*, d'une élévation de pensée très haute et très rassérénée ; enfin, les *Grandes Fleurs*, huit planches d'une décourageante perfection dont la suite, avec les séries précédentes, marquent l'apogée de l'art de Hokusaï.

A cette superbe exposition s'en ajoutait une très curieuse de masques japonais, de *netzuke* (breloques), de petites sculptures et de quelques-unes de ces très artistiques peintures d'éventail.

EXPOSITION LUCIEN BONVALLET *(Union Centrale des Arts Décoratifs. Pavillon de Marsan.)* — Très intéressante exposition d'un des maîtres actuels de l'art du métal. Potiches, vases, gourdes, lampes, bouteilles, boîtes à thé d'argent, de cuivre jaune, de cuivre rouge, toutes pièces d'un art parfait, d'une impeccable exécution, faisant le plus grand honneur au beau sentiment décoratif de leur inventeur.

QUATRIÈME EXPOSITION DU GROUPE LIBRE *(Galeries Bernheim Jeune et Cie, 15, rue Richepanse.)* — Ils sont dix peintres, un sculpteur et deux décorateurs à former ce groupe intéressant autant par la jeunesse de ses membres que par l'idéal poursuivi. Si la technique impressionniste de M. Ch. Jacquemot l'apparente à Sisley, l'artiste possède, déjà, un sentiment personnel bien défini qui se dégage de façon très nette dans *La Seine à Thomery, matin* et dans *Automne en Normandie*. Ces deux toiles traduisent en de vaporeux coloris toute la musique des eaux claires et des cimes frémissantes. Plus réaliste, M. Offner s'attarde aux contrastes : *Le Sentier dans la Dune* et surtout *Le Bassin en Automne* forment deux visions d'effets de soleil réussis. Si la *Maternité*, de M. Paul Jacob-Hians, rappelle vaguement la manière de Maurice Denis, *Souvenir d'une Matinée d'Auvergne* est une œuvre bien personnelle, d'une belle luminosité. Lumineuses aussi la *Moisson en Flandre* et la *Maison ensoleillée*, de M. Félix Denayer, dont le sens des plans est très net, et qui nous donne encore un beau *Portrait* de Mme Delacour-Montmartin. Les gravures sur bois de M. Baudier sont d'un métier expert ; sa palette sombre, toutefois, nuit à l'esprit de ses peintures, elle leur enlève de l'air. *Bébé dort*, de M. Batigne, promet de charmantes scènes d'intérieur. Une notion exacte des plans et des valeurs inspire le *Reflet du Soir* et *Le Soir*, d'une rêveuse inspiration de M. Marcel Bach. La manière décorative de M. Rivera sied aux paysages d'Espagne qu'il nous présente et, pour rendre une *Petite Messe à Nuoro*, M. Bucci emprunte à sa palette la crudité de tons qui convient à la

Sardaigne. Quant à M. René Bertaux, il possède une vision aussi aiguë que raffinée et son sens de la lumière tient du prodige, mais sa technique, qui consiste à tout traduire — avec des nuances infimes, il est vrai — par des ovales, des cubes et des losanges, est-elle la bonne? Malgré cette réalisation étrange, on sent que l'on se trouve en présence d'un tempérament. Parmi les sculptures de M. Henry-Arnold, *Tête de Jeune Fille* est remarquable par la sincérité de l'expression et, dans les vitrines des frères Capon, on relève quelques vases de précieuse facture.

CINQUIÈME EXPOSITION DE LA CIMAISE *(Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze.)* — Parler de la remarquable *Etude de Bœufs* (bronze à cire perdue) de M. Jacques Froment-Meurice, et du puissant *Taureau de Camargue* (bronze) de M. Henri Vallette, serait revenir sur un sujet traité à fond dans « Les Artistes Animaliers » de notre dernier numéro, et nous ne révélerions certes pas MM. William Laparra et Gustave Jaulmes en mentionnant leurs remarquables envois. Il nous faut toutefois parler de la lumineuse série des paysages du Berry et de l'Auvergne, de M. Fernand Maillaud, des ensoleillantes visions de M. Marcel Bain, du séduisant assemblage de tonalités crues, de M. Léon Cauvy, et surtout de la délicatesse des pastels de M. Edgar Chahine dont nous connaissions le mâle talent d'aquafortiste et qui vient de se révéler coloriste profond, amoureux de beaux contrastes.

DIXIÈME EXPOSITION DES PEINTRES DU PARIS MODERNE *(Galerie La Boëtie, 64 bis, rue La Boëtie.)*

La forte simplicité des envois de M. C. Belot, la juxtaposition des tonalités hardies, mais un peu crues de M. Pedro Blanès-Viale, la rutilante coloration de M. Raymond Charmaison, la préciosité lumineuse de M. Ch. Jacquemot, l'esprit de M. Lefort dans ses toiles sportives, le réalisme des dessins rehaussés de M. René Olivier, la maîtrise des dessins de M. Charles Jouas attirent en premier les regards du visiteur qui a tôt fait pourtant de découvrir le *Pont-Neuf* avec son curieux effet de neige de M. Galien-Laloux; *Sur les Fortifs (Le Soir, porte d'Arcueil)*, bien embrumé, de M. C.-A. Igounet de Villers; *Notre-Dame*, silhouettée dans un saisissant coucher de soleil de M. Mathurin Janssaud; *Cabaret de Montmartre*, d'un vérisme hivernal réussi, de M. Pierre Prins, et surtout *Matinée d'Automne au Bois* et *Ville d'Avray après l'Orage*, de M. Robert Mortier. Une grande impression de solitude se dégage du premier de ces paysages, peint en rouille jaunie, et devant le réalisme du deuxième, on a bien la sensation de la bonne odeur que la terre exhale après une ondée.

EXPOSITION DES ŒUVRES DE RODOLPHE D'ERLANGER *(Galerie Charles Brunner, 11, rue Royale.)*

Une orgie de lumière et de couleurs. Tout l'Orient Africain est là avec les venelles embrumées du vieux Caire, les souks ensoleillés de Tunis, les marchés lumineux d'Assouan; et ce sont des boutiques, des cafés, des magasins, des bazars arabes peints avec un art conscient du jeu des rayons et des ombres, très spécial sous ces cieux ardents. Telles de ces toiles, comme les *Joueurs de Cartes* et le *Souk el Masakaj*, ont des contrastes de clairs-obscurs de l'effet le plus saisissant.

En même temps que ces visions orientales, M. Rodolphe d'Erlanger expose une très belle galerie de portraits. Presque tous sont à citer. Ceux, occidentaux et si humainement profonds, de *M. le Curé du Plessis-Piquet*, de *M. Bérard*, de *Mme la Baronne d'Erlanger et de son fils*, font un digne pendant à ceux, orientaux, du *Chef Abyssin*, de *Si Mrad ben Armor* et de *Si Salah Jémaïl avec son sloughi*, si magniquement humains.

Des esquisses, des toiles et des panneaux brossés à Venise, à Trouville, à Versailles, à Paris, complètent cette exposition où il est intéressant de suivre l'évolution d'un ancien élève de l'atelier Jules Lefebvre qui, de ses débuts académiques à aujourd'hui, est resté un artiste probe, ennemi de la réclame, et ne cherchant dans le travail que la seule joie de créer une œuvre.

EXPOSITION G. DE LA PERCHE *(Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze.)* — Pour ses débuts, M. de la Perche remportait un très joli succès. Il exposait une trentaine de portraits, féminins pour la plupart. La technique de l'artiste traitant le portrait comme la miniature n'a, certes, pas été étrangère à la faveur qui a accueilli son œuvre devant laquelle M. Arsène Alexandre a dit, très justement, que ce sont là, si l'on veut, de petits portraits, mais plus encore, de grandes miniatures. Ce qui a, toutefois, contribué surtout au franc succès de cette petite galerie, c'est la vision très personnelle de l'artiste qui, après avoir dégagé d'un visage de femme le je ne sais quoi charmeur qui fait qu'elle plait, fait tendre les traits et l'expression de sa peinture vers ce je ne sais quoi et, tout en restant très vrai, laisse le charme à tel point vivifier l'image qu'on se croirait, en sa présence, devant une peinture d'âme.

EXPOSITION DES ŒUVRES DE MOREL DE TANGRY *(Galerie Marcel Bernheim, 2 bis, rue de Caumartin.)* — Encore un début que nous prenons plaisir à signaler. M. Morel de Tangry est

un jeune artiste niçois qui, très simplement, est venu à Paris exposer des œuvres très simples. Elles sont, de plus, très sincères, ces études où le peintre annote d'une palette émue et vive les effets de lumière et de coloration rapides et changeants de la Côte d'Azur. Des aubes perlées aux nuits transparentes, toute la gamme chromatique des levers de soleil roses, des midis ocres-roux, des crépuscules de flamme, se retrouve harmonieuse et juste dans les trente-quatre tableautins exposés par l'artiste, panneaux de petites dimensions, c'est vrai, mais enfermant chacun un peu d'infini.

EXPOSITION LAJOS DE KUNFFY (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Si l'artiste hongrois, M. Lajos de Kunffy, — qui, depuis l'achèvement de ses études en France, a, maintes fois déjà, exposé des œuvres au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, — a su surprendre le secret de la rutilante palette de Benjamin-Constant, son maître, c'est qu'il existait de grandes affinités entre la [illegible] du professeur et la conception [illegible] de l'élève. Aussi, [illegible] dans nos ateliers et un séjour [illegible] dans notre capitale [illegible] artistique des [illegible] [illegible] par des visions [illegible] pays. Et c'est [illegible] quoi, justement, réside sa puissante individualité. La [illegible] de Paris [illegible] à la distance de son [illegible] qui s'[illegible] des paysages mélancoliques et des types pittoresques. Sa manière [illegible] large de traiter ses sujets revêt d'un caractère essentiellement personnel son œuvre qui a conquis le public et le monde des arts avec surtout les *Tziganes* et les *Paysans Hongrois*, d'une expression typique, merveilleusement réalisée.



LAJOS DE KUNFFY
ENFANTS TZIGANES

ADOLPHE THALASSO.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Exposition [illegible] BROQUET. — Société des Aquarellistes français. — Exposition Miss MARY CAMERON. — Exposition des tableaux *Voyage dans la Cordillère des Andes* de S. M. [illegible] — Exposition HENRI MARANÇON. — Exposition de [illegible] — Exposition LA BROUCHE. — Exposition [illegible]

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Exposition GEORGES LEROUX (paysages d'Italie et de Suisse). — Exposition EUGÈNE DELESTRE (peintures, pastels, aquarelles, dessins). — Exposition MAURICE CHABAS. — Exposition de *L'Œuvre libre*.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse. — Exposition VAN DONGEN. — Exposition HENRI PERSON. — Exposition CROSS.

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition de peintures de JOSEPH GABRIEL [illegible]. — Exposition des artistes de MM. ASSELIN, H. DOUCET, L. MANSSEUX, CH. [illegible], E. ROUSTAN, E. ZACK, peintres et de R. DESVALLIÈRES [illegible]ronnier. — Exposition du 2e Groupe.

Galerie J. Chaine et Simonson, 19, rue Caumartin. — Exposition des œuvres de M. [illegible] — [illegible] l'eau.

Galerie La Boëtie, 64 *bis*, rue La Boëtie. — Premier Salon annuel de la Statuette. — Exposition des peintres de Versailles.

Galerie A. M. Reitlinger, 2, rue La Boëtie. — Première exposition de la Femme et l'Enfant. — Exposition [illegible] DELHERMOZ (peintures et dessins).

Galerie Bernheim Jeune et Cie, 36, avenue de l'Opéra. — Exposition CAMILLE PISSARO. — Exposition [illegible] (tableaux et aquarelles).

Grand Palais des Champs-Élysées. — [illegible] Salon de l'École française. — Salon [illegible] — Exposition des femmes peintres et sculpteurs.

Cercle Artistique et Littéraire, 7, rue V[illegible] — Exposition de peinture et de sculpture.

Galerie Manzi, Joyant, 15, rue de la Ville-l'Evêque. — Exposition d'art contemporain, avec le concours de MM. : [illegible], CHENARD-HUCHE, R. [illegible], M. [illegible], GAUTIER-BOISSIÈRE, [illegible] L. KLINGSOR, [illegible], A. LE PETIT, [illegible] G. REBY, E. ROUSTAN, [illegible] GABRIEL-ROUSSEAU, secrétaire du groupe.

Galerie Jules Gautier [illegible]

Galerie P. [illegible] [illegible]

Galerie Brunet [illegible] — Exposition des œuvres de M[illegible] [illegible]

Pavillon [illegible] Saint-Germain [illegible]

Galerie Max [illegible] GOLDTHWAITE et de M. D. ATHERTON-SMITH.

[illegible]

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

La scission entre l'art allemand d'hier, tel que l'ont fait d'une part l'école de Bœcklin, d'autre part l'école des Trubner, des Leibl, des Liebermann, des Slevogt et enfin la *Scholle* munichoise et l'art dérivé de van Gogh, Cézanne, Gauguin et de tout ce qui s'en est suivi en France, apparaît de plus en plus catégorique, profonde et décisive dans nos capitales. Le fait vaut la peine d'être pris en considération. Le « nouvel art nouveau » a dès aujourd'hui pignon sur rue à Berlin, Dresde, Munich. Dans cette dernière ville il vient de s'ouvrir en son honneur exclusif deux nouveaux locaux, l'un, grâce à M. Hans Goltz, sur la place la plus fréquentée au cœur de la cité ; l'autre, grâce aux Dr Paul Ferdinand Schmidt et Max Dietzel, dans une studieuse retraite aux abords du jardin anglais. Et puis il dispose de plus en plus des deux maisons d'édition R. Piper et *Delphin Verlag*.

Aux destinées de celle-ci président MM. Landauer et Zutt, deux très jeunes auteurs, mais d'une grande érudition et d'une entière conviction. Au moment où la Galerie Tannhäuser risquait une exposition Cézanne des plus paradoxales, après une forte brillante de Monticelli et de Paul Guigou, ils ont lancé l'un des plus étranges livres destinés à prêcher l'Evangile réactionnaire. Son auteur, le Dr Fritz Burger, n'est pas le premier venu et depuis longtemps son cours à l'Université fait sensation. En prenant *Cézanne et Hodler* pour centre de groupement d'une série d'études, dont l'audace et l'intérêt ne le cèdent en rien aux fameuses *Théories* de M. Maurice Denis, il réussit à modifier du tout au tout certains points de vue comme dans la partie illustrative de son œuvre il cherche à justifier les pires démences, apparentes croit-il, par des exemples classiques dont certains peuvent vraiment fournir matière à réflexions. Ces réflexions, il les fait lui-même avec une grande adresse jointe à un grand don de persuasion dans des chapitres très curieux et dont l'énoncé seul des titres serait révélateur. Un parallèle entre Titien et Cézanne, entre Hodler et Giotto, n'est pas plus pour l'effaroucher qu'un entre Van Gogh et M. de Hofmannsthal. Et ce ne sont point là les pires surprises d'un livre destiné à un grand retentissement.

La réponse de l'art Sécessionniste ne s'est pas fait attendre, la plus magnifique, la plus victorieuse exposition qui se soit jamais vue du plus peintre des peintres espagnols d'aujourd'hui, Ignace Zuloaga, et du plus dessinateur des peintres allemands, Leo Samberger, un maître aussi dans toute la force du terme, sis à mi-chemin, dans un asile bien personnel, à la fois misanthrope et chrétien, si ces deux mots ne hurlent accouplés, entre Lenbach et Carrière. Comme l'un et l'autre se font valoir ! Il n'était que temps de susciter l'occasion d'un sérieux examen de conscience parmi les près de six mille rapins qui encombrent les galetas de Munich ; car il est inutile d'ajouter que Greco et Cézanne, fourrés par tout ce monde dans le même sac, sévissent désormais aussi bien à l'Académie des Beaux-Arts qu'à l'Université et à la Pinacothèque, telle que l'a organisée feu Tschudi. Il y a beau temps déjà que l'édition *au Dauphin* a eu l'honneur de lancer, la première en Allemagne, un livre sérieux sur Théotocopouli, devancé de peu par celui de Barrès en France, où il me semble que l'on oublie trop que M. Théopile Gautier fut le premier initiateur au Greco et cela dès 1843, et avec quelle clairvoyance !

Le successeur de M. de Tschudi est désigné. Au grand scandale des critiques et historiens, c'est un peintre, M. Tony Stadler. Et un peintre sincère et personnel, dont le verre est petit — pas tant qu'on le croit — mais qui boit dans son verre. Ses paysages très poussés, réduits de dimensions avec des ciels immenses pour ces dimensions, sont parmi les mieux caractéristiques du plateau bavarois et la solidité de sa technique est à toute épreuve. Un érudit au reste, dont l'érudition est de même qualité que la peinture. Elle ne fait pas de bruit. Mais elle est. Au contraire de tant d'autres qui ne sont que poudre aux yeux.

Et tandis que les goûts changent et que les crises de croissance, ici comme ailleurs, préparent avec la maladie d'aujourd'hui la santé de demain, architecture et mobilier continuent une évolution qui, indubitablement sera l'un des vrais sujets d'orgueil de l'Allemagne contemporaine aux yeux de la postérité.

Consulter le volume d'une si belle exécution et d'un prix si modique où Alexandre Koch a rassemblé les types de plus de trois cents chambres d'hommes (bureaux, bibliothèques, jeux, billards, etc.), ou bien le volume de M. Fritz von Ostini consacré à la villa de Franz Stuck, si bien à l'image du Maître. Je défie l'esprit le plus prévenu contre l'Allemagne et l'art allemand de n'y pas trouver des sujets d'admiration, disons, si vous le voulez bien, simplement d'envie (pour ceux qui tiennent à avoir mauvais caractère) et tout au moins quelques bons exemples.

William Ritter.

AUTRICHE-HONGRIE

Les artistes animaliers nous ont mis bien en retard pour parler de l'Exposition d'art chrétien qui, à Vienne, avait été organisée en même temps que le Congrès Eucharistique. Elle aurait pu révéler au moins un point important si la presse ne l'avait soigneusement tu : la suprématie des artistes polonais dans le domaine des œuvres catholiques. Mais en Autriche-Hongrie la politique n'est absente de rien et vient toujours à la traverse des actes qui l'honorent le plus... M. Jozef de Mehoffer devait être et en réalité a été, quoiqu'on se soit abstenu de le reconnaître, le héros de cette manifestation artistique religieuse. N'avait-il pas eu le courage tranquille d'exposer une Trinité dont le Christ meurtri repose sur l'aigle blanc de Pologne dépecé, et, plus grand courage encore, de proposer aux Viennois une méditation sur la *Communion de Sobieski!* Or à Vienne personne n'aime à se souvenir du héros de la Délivrance

de 1683 et toute la population semble y partager la rancune dépitée de Léopold contre son sauveur. Et le rapprochement de ces deux faits en deux œuvres d'art d'une haute signification : Sobieski sauve Vienne et l'Autriche coopère au partage de la Pologne, reste un de ceux qui encore aujourd'hui sont d'une digestion difficile.

Pourtant il eût valu la peine de s'en tenir au domaine de l'art pur. Jamais improvisation de décorateur-né et, disons-le hardiment, de décorateur génial ne s'était saturée d'éléments théologiques et symboliques mieux assimilés et commentés, exprimés avec plus de verve, plus de liberté et plus de splendeur. Brangwyn, Besnard, Klimt, Erler et Rœrich sont aujourd'hui les seuls maîtres de qui l'on soit en droit d'attendre quelque chose qui, à la rigueur, puisse être opposé sans dérision aux grandes fantaisies décoratives de ce Polonais d'Autriche dont on s'obstine jusque dans son pays à ne pas vouloir comprendre l'importance unique. De Vienne qui commet journellement le même déni de justice à l'égard de Klimt, rien ne m'étonne ; mais de Cracovie ! Alors que Mehoffer offre à la vieille ville du sacre, la seule compensation à la mort de Matejko et de Wyspianski !

Je crois avoir dit ici, mais je profite de l'occasion de le répéter, qu'il n'est pas besoin de pousser jusqu'à Vienne ou en Galicie pour prendre contact avec le génie de Mehoffer. Par un hasard dont Fribourg, en Suisse, peut s'estimer heureux et fier, il est dans la collégiale de cette petite ville [illegible] longtemps célèbres s'ils n'étaient [illegible] la justification de cett[illegible] aussi les raisons des haines et du silence et des guerres [illegible] le catholique est bien attristante. Aujourd'hui Michel [illegible]

De Prague [illegible] texte franc[illegible] artistique de la Bohême* qui, enfin, démontrera [illegible] pires régimes n'arrivèrent à le d[illegible] entièrement.

Et comme l'éd[illegible] mettre de [illegible] *Travaux décoratifs* [illegible] Jurkowitch, il va être plus facile d'étudier et de pa[illegible] les deux éléments [illegible] depuis l'exposition de Szombathely, a également décidé un inventaire des trésors de chaque comitat l'un après l'autre. Tout ceci ne manquera pas de nous réserver des surprises.

William R[illegible]

ESPAGNE

Le mois dernier a été peu fertile en expositions à Madrid. Il n'y a guère à signaler, à la galerie Iturrioz, que celle du paysagiste Martínez Abadès, spécialiste en marines et même en certains effets de vagues, dont il se complaît à peindre les irisations sous la lumière solaire ou lunaire. Cette fois les 120 toiles qu'il présente offrent une plus grande variété puisqu'on y trouve, à côte de marines toujours aussi habilement traitées, plusieurs paysages terrestres dans la manière de Haës et même quelques tableaux de genre et portraits. A part cette exposition, le Cercle des Beaux-Arts a organisé un concours d'affiches de Carnaval, dont le résultat ne mérite guère qu'on s'y arrête.

Le mouvement artistique est plus intense à Barcelone. Au *Fayans Català*, la nouvelle société intitulée *Les Arts y els Artistes*, où figurent auprès de noms connus comme Mir, Canals, le sculpteur Monegal, Gali, Colom, Carles, etc., de jeunes débutants cherchant encore leur voie, a ouvert un salon, dont l'ensemble se ressent de cette inégalité d'expérience ; on y remarque, outre les envois des artistes précités, les sculptures de Borrell et les peintures murales classicistes de Torrès Garcia. La maison Esteva présente des œuvres d'Evelio Palà, luministe appréciable ; la galerie Parés, des paysages d'Alejandro de Cabanyé, coloriste fougueux. Enfin, chez Dalmau, s'est organisée une exposition de miniatures persanes et indo-persanes, la première peut-être de ce genre en Espagne [illegible] qu'il compte, en matière picturale, des pièces d'un intérêt aussi capital que les manuscrits [illegible] du Palais, n'a été étudié [illegible] aspect architectonique. Les éléments de l'exposition susdite, qui remporte un grand succès de curiosité, ont été fournis par les collections de MM. Cabo, Junyent, Martorell, etc., de Barcelone ; Garcia Palencia et Weisbeyer, de Madrid, et Demotte de Paris. On y voit aussi d'habiles pastiches du peintre catalan Luis Anglada.

La dé[illegible] cabinet Romanones [illegible] celui que l'opinion réclamait depuis longtemps pour la conservation des monuments et l'arrêt de l'exportation des œuvres d'art nationales. Le procès [illegible] l'achat, par un antiquaire français, du « pati[illegible] de Miranda, à Burgos, pour le transporter à l'étra[illegible] la municipalité s'oppose, et [illegible] de la vente au Musée de Be[illegible] *des Mages*, de Van der Goes, provenant [illegible] Monforte, et sur laquelle l'Etat a mis l'embargo, donnent à ce projet, dont la teneur n'est pas précisée, un [illegible] d'actualité.

J. [illegible]

HOLLANDE

Une exposition d'*esquisses* des membres du Cercle Pulchri-Studio a eu lieu à La Haye cet hiver. Cette exposition peu ordinaire a été un grand succès, si grand même qu'elle a dû être prolongée. En effet, des esquisses sont par elles-mêmes des œuvres d'un intérêt particulier. Chaque artiste en possède, d'amis ou de lui-même, l'esquisse étant cette chose précieuse et personnelle qu'un peintre conserve avec soin, ou ne consent qu'à donner à des amis [illegible]

L'esquisse est souvent, toujours presque, plus directemement l'extériorisation d'un état d'âme qu'un tableau qui, malgré tout le labeur dépensé, n'a plus cette fraicheur d'exécution, cette spontanéité d'expresssion, cette homogénéité, qui caractérise l'œuvre primesautière et lui donnent un charme spécial et captivant.

Dans sa lettre à Diderot, Chardin cite les paroles de Lemoine : « Il faut trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse »... En effet, rien n'est plus difficile que d'élaborer une œuvre sans en compromettre les qualités de premier jet. Et plus est grand le talent du peintre, plus l'esquisse est remarquable et belle ; aussi, n'était-ce pas sans mélancolie que je regardais ces deux cents toiles d'intérêt divers, songeant aux esquisses que peignirent parfois Jacob et Willem Maris, Mauve, Israëls. Tous ces grands artistes en firent, de merveilleuses, pour lesquelles ils ne trouvèrent généralement pas d'acheteurs durant leur vie, et cela dans le pays de Mesdag qui orna son splendide musée en partie avec des esquisses des maitres de Barbizon, préparations ou ébauches qui sont parmi les plus purs joyaux de cette étonnante collection d'art français, la seule que je sache exister en dehors de la France.

Les salles de notre Cercle ont cette fois un air gai, joyeux ; c'est comme si la franchise, exprimée dans ces œuvres exposées, donnait aux salles un aspect de sincérité inhabituel. Chaque artiste est surpris dans son intimité, sans préméditation, sans le masque de certaines qualités factices ou certains défauts, qui trop souvent, dans un tableau achevé, dérobent l'expression directe.

En parcourant les noms des exposants, je trouve en premier lieu Mlle A. Abrahams, dont les fruits, d'une coulée d'aquarelle magistrale, ont de très délicates colorations ; puis une esquisse harmonieuse de Mme Varenhorst-Schenck, une nature morte de Mlle A. Lehmann, des *Poissons* de van der Maarel, des *Chèvrefeuilles* de van der Waaij, un chien de chasse flairant des canards et un faisan doré, alignés sur le sol, un beau morceau, largement brossé, de Jan van Essen.

Blommers se montre un vigoureux peintre de la vie dans ses études d'enfants de pêcheurs ; Albert Roelofs expose de petits sujets de figure, d'un ragoût spirituel ; Mme Bisschop-Robertson des jeunes filles largement traitées, d'une couleur profonde et sonore ; Willy Sluiter est très bien représenté par une scène de kermesse à Volendam, dont le sujet me rappelle involontairement certains cafés d'Ouled-Naïls au désert ! Mais le nombre de peintres de figure est limité en Hollande où les animaliers et les paysagistes sont nombreux.

Ainsi Arntzenius expose des impressions de ville modernes, animées et petillantes, Rip, Ph. Windt, van Waning, Edzard Koning, Kramer, beaucoup d'autres encore, surprennent avec des œuvres plus larges et plus fortes que d'habitude. Ter Meulen, van der Weele représentent les animaliers avec diverses études de vaches et de moutons, d'une grande spontanéité d'exécution.

Nous avons encore particulièrement remarqué une grande toile brossée en tons fauves, *Paysage des Dunes*, de Tholen, des *Intérieurs d'églises* de Richard Bisschop, aux fenêtres découpant l'azur du ciel en mosaïque bleu-turquoise, aux noirs et aux gris riches et distingués ; une scène du port de Rotterdam, un grand navire enveloppé de fumées et de vapeurs, un Mastenbroek de grande allure, d'une belle tonalité ; des champs de tulipes et un vieux château, de coloris harmonieux, par A. Koster, une subtile *Étude d'Italie* de Willem Maris Jbzw, des *Soldats* et de charmants croquis d'oiseaux par Hoynck van Papendrecht. Dans la salle de dessins, je remarque également de larges fusains de Roermeester, notre sympathique paysagiste.

Comme je l'ai dit au début de ce compte-rendu, cette exposition est très réussie et elle présente un intérêt rare, si même beaucoup de membres du Cercle ont trouvé superflu d'être représentés, et si plusieurs, au lieu d'esquisses, ont exposé des études, ce qui n'est pas la même chose. Ce sont même deux extrêmes, car, si l'étude, plus ou moins serrée, est des plus intéressante à consulter pour suivre le développement d'un peintre, l'esquisse, d'après nature ou par cœur, résumant l'impression, est toujours beaucoup plus intéressante, car elle traduit intégralement l'état d'âme de l'artiste, elle rend son émotion dans toute sa fleur et sa fraicheur, et le montre tel qu'il est, dans toute sa véracité.

Bon nombre de nos meilleurs peintres n'ont pas répondu à l'appel : aussi une seconde exposition de ce genre sera très bienvenue une autre année, et pourra alors montrer les talents si divers d'artistes tels que Bauer, Breitner, Isaac Israëls, de Zwart, Akkeringa, van Konijnenburg, Mesdag, Storm de S'Gravesande, Laszlo, Verster, Toorop, et tant d'autres.

PH. ZILCKEN.

ORIENT

ROUMANIE — BUCAREST. — *Le Musée Simu*. — Au mois de janvier 1911, la Revue *l'Art et les Artistes* consacrait une chronique à la fondation de ce Musée, dû à l'initiative privée de M. Anastase Simu. Abandonnant la carrière politique dans laquelle il était entré tout jeune, M. Anastase Simu pensa consacrer sa fortune, son temps et son travail à une œuvre de culture et d'art, grâce à laquelle son pays allait prendre une des premières places artistiques dans le monde oriental. Seul, avec ses ressources personnelles, il parvenait à créer, en un un temps relativement restreint, l'œuvre nationale que l'État, malgré les moyens dont il dispose, avait été impuissant à accomplir, pendant de nombreuses années.

Une fois le merveilleux édifice achevé, M. Simu fit orner les cinq grandes salles qui composent ce temple de l'art, d'œuvres remarquables de peinture et de sculpture qu'il achetait en personne et à ses frais, dans les principaux centres artistiques européens, notamment à Paris. C'est ainsi que les Roumains purent admirer, dans leur capitale, le jour même de l'ouverture du Musée, des toiles signées Delacroix, Courbet, Decamps, Monticelli, Daumier, Aman-Jean, Besnard, Roybet, Hoffbauer, Sisley, Jean-Paul Laurens etc., et des sculptures de Clodion, Rude, Dalou, Barye, Carpeaux, Falguière, Frémiet, Constantin Meunier, Rodin, Al. Charpentier, etc.

Tout en donnant une plus large part à la France, M. Simu avait, toutefois, tenu à ce que tous les pays d'Europe fussent brillamment représentés aux galeries de son Musée. Un luxueux catalogue, d'ailleurs, imprimé à cette époque, témoigne du rare éclectisme de son fondateur, dont l'œuvre marque une date décisive pour la Roumanie artistique.

Mais là ne devait point s'arrêter l'ambition [illegible] mécène, considéré, à bon droit, comme le véritable apôtre de la culture artistique de son pays. Hanté par le désir de voir son Musée prendre place parmi les plus beaux musées de l'Europe, M. Simu l'enrichit tous les ans de nouvelles acquisitions. Celles faites, en [illegible], au cours de son dernier voyage dans les grands centres artistiques, viennent d'être installées. Presque toutes d'un intérêt primordial, elles ajoutent, chacune, un nouveau titre de gloire à l'œuvre dont peut justement s'enorgueillir M. Simu.

L'école française y est largement représentée. Voici, pour la peinture, quelques toiles d'abord de romantiques, tels que Adrien Guignet, Achille Deveria, Prosper Marilhat et Lucien Belly, puis quelques émules de l'école de 1830 comme Adolphe Cals et Stanislas Lépine. Et c'est ensuite une œuvre magistrale de Ferdinand Humbert, un *Bénédictin* de Jean-Paul Laurens, *Une belle mort* de Eugène Carrière, un dessin colorié de Léon Bonnat, une marine de René Ménard, et des paysages de Le Goût-Gérard et des études d'animaux de Julien Dupré. Et c'est enfin [illegible] de Henri Martin, de Paul Sieffert, [illegible] *Marché [illegible]* [illegible] [illegible] Gourdault et *Une gitane castillane* [illegible]

[illegible] groupe monumental *Les Éléphants* de l'artiste animalier G. Gardet.

[illegible] quelques [illegible] Carrière.

Dans une prochaine chronique, je parlerai des nouvelles acquisitions faites [illegible] maîtres étrangers [illegible] Bavière et en Angleterre, qui sont venues enrichir le déjà si riche Musée Simu.

A. DE MILO.

ECHOS DES ARTS

Le Premier Salon des Artistes Animaliers.

Le succès de cette Exposition, fondée sous les auspices de *L'Art et les Artistes* a dépassé les prévisions de son Comité Directeur. Depuis le 18 février dernier jusqu'à ce jour un public nombreux et choisi s'est empressé de consacrer par sa présence cette manifestation d'art de nos *Artistes Animaliers* qui, pour leur premier groupement, se trouvaient réunis dans la superbe Galerie La Boëtie, 64 *bis*, rue La Boëtie.

Tout en applaudissant à ce groupement nouveau, la presse, grande et petite, a été unanime à en constater la nécessité et à accueillir avec enthousiasme l'initiative de notre Revue et de son Directeur qui ont établi ainsi, de façon officielle et annuelle, une fête d'art, inconnue jusqu'à ce jour à Paris. Les conséquences de ce mouvement ne sauront échapper à personne, lorsqu'on pense que les *Artistes Animaliers* n'avaient pas encore de société et qu'un genre qui compte des maîtres tels que Barye, Géricault, Delacroix n'avait encore aucun débouché officiel, pour les artistes, peintres et sculpteurs qui s'y adonnent.

Le succès de ce Salon dont les portes sont encore ouvertes pour trois jours, — jusqu'au 18 mars, — a été aussi le succès de notre numéro spécial sur les *Artistes Animaliers* dont le tirage limité est presque complètement épuisé, grâce à la substantielle étude sur *Barye, peintre*, à l'article documenté sur les *Artistes exposants* et à la revue originale des *grands animaliers* de tous les pays étrangers.

Dons et Achats.

Mme Boursin vient de donner au musée du Louvre un mobilier de salon d'époque Louis XV, composé de deux grands canapés et de dix fauteuils en bois sculpté et dorés à médaillons ovales, surmontés de fleurs, rubans et attributs; ces bois sont signés Ph. Poirié. Les couvertures sont en tapisserie de Beauvais; les sièges à sujets de paysages et d'animaux, d'après Oudry, et les dossiers à sujets champêtres, d'après Boucher.

Ce salon provient des collections du baron Double, Gunzbourg et Chauchard.

Divers.

M. Henry Marcel, directeur de la Bibliothèque Nationale, a été élu président de la Société des Artistes Décorateurs.

Le Comité de la Société des Artistes Indépendants vient de renouveler son Bureau qui a été ainsi constitué : MM. Signac, président; Luce et Paviot, vice-présidents; Seguin, secrétaire; Detombe, secrétaire-adjoint; Pernet, trésorier.

La Société du Salon d'automne vient de procéder à la réélection de son Bureau; ont été nommés pour l'année 1913 :

Président, M. Frantz Jourdain; vice-présidents, MM. Desvallières, Camille Lefèvre et Plumet; trésorier, M. [illegible] Weiss; présidents de section, MM. Guérin, [illegible], Perrichon, Marque, Dethomas, Hamm; membres titulaires, MM. Baignères, Duchamp-Villon, Laprade, Le Bail et Massoul.

Revue française.

On nous signale l'apparition d'une [illegible] mensuelle : *La Revue des Indépendants*, [illegible] Montmartre, Paris. Cette revue, littéraire et artistique, est l'organe de l'*Association des Littérateurs indépendants*, société ouverte à tous les écrivains, [illegible] sans distinction d'écoles ou d'opinions.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues) [illegible] Revue [illegible] ancien, paraissant le 15-28 de chaque mois [illegible] année.

Le texte de *Staryé Gody* [illegible] titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publie [illegible] sion du tricentenaire de la M[illegible].

Prix d'abonnement pour l'étranger [illegible]

s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaia).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliophilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

Magyar iparmuveszet, L'Art décoratif hongrois, organe officiel du Musée et de l'École des Arts Décoratifs et de la Société hongroise des Arts Décoratifs. Parait dix fois par an. Prix de l'abonnement annuel : pour la Hongrie, 22 couronnes; pour les pays de l'Union postale, 24 couronnes. — Rédaction et Administration : Budapest, IX, Üllői-ut 33-37.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Galerie La Boétie, 64 *bis*, rue La Boétie. — Du 18 février au 18 mars : Premier Salon de la Société des Artistes Animaliers. Exposition rétrospective de Barye.

Galerie du Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan. — Du 21 février au 27 mars : VIII[e] Salon de la Société des Artistes Décorateurs.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Du 1[er] au 15 mars : Exposition R. Woog; Exposition Mathilde Sée. — Du 16 au 31 mars : Exposition La Farge; Exposition Paul Lecomte.

Galeries Bernheim Jeune et C[ie], 15, rue Richepanse. — Du 10 au 29 mars : Exposition Renoir.

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Du 1[er] au 15 mars : Exposition Charles Guérin. — Du 31 mars au 12 avril : Exposition Albert Marquet.

Salon des Indépendants, quai d'Orsay. — Du 1[er] mars au 31 mai.

Galerie A. M. Reitlinger, 12, rue La Boëtie. — Du 10 au 22 mars : Exposition Olivier.

Grand Palais des Champs-Élysées. — Du 30 avril au 30 juin : Salon de 1913 : Société des Artistes Français.

Grand Palais, Avenue d'Antin. — Du 15 avril au 30 juin : Salon de 1913 : Société Nationale des Beaux-Arts.

Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines. — Du 24 février au 20 mars : Exposition Henry d'Estienne (Bretagne-Algérie-Espagne-Italie).

DÉPARTEMENTS :

Lyon. — XX[e] Exposition de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts, du 13 janvier au 13 avril 1913.

Cannes. — XI[e] Exposition Internationale, du 1[er] au 31 mars 1913.

Hyères. — II[e] Exposition de la Société *Les Amis des Arts*, du 15 février au 1[er] avril 1913.

Alençon. — Exposition des Beaux-Arts et Arts Décoratifs à la Halle-aux-Blés, du 10 avril au 23 mai 1913.

Nevers. — Exposition du Groupe d'Emulation Artistique du Nivernais, du 1[er] au 31 mars 1913.

ÉTRANGER :

Gand. — Exposition Universelle en 1913. Pour la section des Beaux-Arts s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société Royale d'Encouragement aux Arts, à Gand, 141, rue des Baguettes.

Florence. — Palais Strozzi. VIII[e] Exposition Internationale des Artistes Italiens, du 1[er] mars au 31 octobre 1913.

Vienne. — Exposition de la Sécession, du 20 avril au 30 juin 1913.

Pittsburgh. — Exposition Internationale de Peinture, du 24 avril au 30 juin 1913.

BIBLIOGRAPHIE

XX dessins. — Sous ce simple titre, M. Amadeo de Souza-Cardoza publie, très spirituellement préfacé par M. Jérome Doucet, avec tous les éclaircissements nécessaires, un album édité avec un goût parfait. M. de Souza-Cardoza est incontestablement un jeune (heureusement très jeune) artiste portugais de brillante et originale imagination. Il se plait dans la forêt hantée fabuleusement, et le goût le plus subtil préside toujours à l'arrangement de ses surprenantes inventions.

Mais, de grâce, cher Monsieur Cardoza, si vous ne voulez pas vous égarer, à tout jamais, dans le labyrinthe des folies asiatiques retournez quelque temps à l'École, ne fut-ce que pour y étudier, règle en mains, les lois mathématiques des proportions. Puis tournez bravement le dos à la Perse, au Turkestan, et même à la Mésopotamie et, en bon Ibère que vous êtes, regardez la nature où vous vivez. Elle est particulièrement évocative, et vous posséderez bien vite tous les dons nécessaires pour en célébrer les beautés.

Portraits antiques, par Antoine Hekler. Un volume in-8, illustré de 518 reproductions, cartonné toile, 40 fr. (Hachette et C[ie], Paris.)

L'antiquité n'a pas créé seulement les figures idéales des divinités de l'Olympe. Elle nous a laissé aussi un grand nombre de bustes-portraits, dont quelques-uns remontent au plus beau temps de la statuaire grecque et dont le plus grand nombre date de la période gréco-romaine. Soit qu'ils représentent un type imaginaire, soit qu'ils nous donnent la ressemblance d'un personnage connu, ces portraits constituent des documents de premier ordre sur l'art et l'histoire dans l'antiquité.

Ce sont ces portraits que l'auteur a étudiés; il a suivi l'évolution de leur style, depuis le temps où le sculpteur, encore traditionaliste, donnait de son modèle une image approximative, jusqu'aux temps où la sculpture fut assez souple, assez riche de procédés pour imiter toutes les particularités du visage humain. Il a critiqué avec précision

les attributions de quelques-uns des plus [illegible] bustes que nous a laissés l'art grec, et a pu en [illegible] quelques-unes. Enfin, il donne de ces effigies un commentaire psychologique qui aide à en pénétrer l'expression. [illegible] et l'art se prêtent un mutuel appui.

Ce livre est d'ailleurs [illegible] suffit de le feuilleter pour en tirer [illegible]. Le public trouvera en ces pages un [illegible] musée des plus beaux bustes qui sont maintenant dispersés dans les collections d'Europe et d'Amérique. Leur rapprochement, dans un même recueil, permet de très utiles et intéressantes comparaisons.

Dictionnaire répertoire des Peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par [illegible]. Un volume in-16 de 715 pages, relié, 10 francs. (Hachette et Cie, Paris.)

Aucune publication, dans aucune langue, n'offre jusqu'à ce jour l'équivalent de cet ouvrage qui rassemble plus de 30,000 artistes, c'est-à-dire les noms des peintres [illegible] depuis l'Antiquité jusqu'en 1882, date de la mort des derniers peintres cités. [illegible] la date de naissance et de mort, leur nationalité ainsi que l'indication de [illegible] ont été puisés.

L'auteur s'est efforcé d'éviter toute erreur en [illegible] avec précision les différents noms portés par une seule et même personne et en distinguant les différentes personnalités [illegible] sous un même nom. [illegible] les plus complets et les meilleurs présentent [illegible] des erreurs, des lacunes, des [illegible] qu'il a fallu rectifier.

Le présent Répertoire sera indispensable aux amateurs, aux collectionneurs, aux artistes. Quiconque s'intéresse à l'Art, ou à son Histoire, y trouvera une source incomparable d'informations. Ce dictionnaire aura sa place dans toute bibliothèque, comme un instrument de travail essentiel.

La méthode suivie par l'auteur est simple et compréhensible dans tous les pays, elle présente l'avantage d'exclure toute nécessité de traduction.

Égypte, par Maspero de l'Institut (collection *Ars Una, Species mille :* Histoire générale de l'Art). Un volume in-16, illustré de 565 gravures, cartonné : 7 fr. 50. (Hachette et Cie, Paris.)

Jusqu'à présent, on a mêlé à l'histoire de l'Art égyptien des matières qui sont plutôt du domaine de l'Archéologie : l'ouvrage de M. Maspéro contient la première tentative qui ait été faite de l'écrire pour elle-même. L'auteur, laissant de côté les périodes de formation où nous n'atteignons pas encore, l'a prise au début des dynasties, et il en a étudié l'évolution depuis l'époque thénite jusqu'à l'avènement du christianisme. Il a décrit les moments successifs de l'architecture, et il a essayé de reparer les diverses écoles de sculpture, d'en définir les caractères, de retrouver les monuments qui appartiennent à chacune d'elles.

La situation que M. Maspero occupe à la tête du service des Antiquités de l'Égypte lui a permis d'étudier sur place tout ce passé glorieux de l'Art égyptien ; il a condensé dans un livre l'expérience acquise pendant de longues années d'intimités avec les ruines. Le lecteur y rencontrera bien des merveilles ignorées de lui jusqu'à ce jour : l'illustration les lui fera passer sous les yeux et le texte lui expliquera que les idées maîtresses ont présidé à leur exécution.

Cet ouvrage est le quatrième de la série universellement connue : *Ars Una, Species mille,* qui comprend [illegible] *Grande-Bretagne,* par Armstrong, l'*Italie du Nord,* par G. Ricci et la *France,* par L. Hourticq.

La peinture. [illegible]
toile, 15 francs. [illegible]

Ce livre désire mettre les yeux du grand public, souverain [illegible] peindre.

[illegible]

[illegible] ces observations. Chacune d'elles reproduit grandeur nature [illegible] démonstration. Il montre sa facture [illegible]

Ce livre servira d'indispensable compendium aux peintres [illegible] tableaux.

Musées et Collections de France. — Vient de paraître : ***Le Musée de Lyon*** [illegible] conservateur des Musées de Lyon. 1 volume grand in-8, avec 354 reproductions. Broché : 10 fr.; relié 13 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

Le Musée de Lyon, [illegible] tient une place absolument éminente parmi les plus beaux de France. [illegible] quinze villes désignées par le décret des Consuls de la République Française du 14 fructidor an VIII, pour recevoir des tableaux pris dans le Musée central [illegible] répartition elle fut la plus richement partagée. [illegible] publié par M. Paul Dissard, conservateur de ces collections, [illegible] picturales du Palais des Arts de Lyon accompagné de [illegible] principales.

L'Art de la Poterie [illegible]

[illegible]

[illegible] chez l'éditeur Fasquelle, illustré de quatre planches en couleurs [illegible] expose, sous une forme très personnelle, le principe [illegible] éléments du sol les plus simples, des terres, des minéraux, des cailloux, que l'on arrive à composer la splendide [illegible]

Pour étayer sa démonstration par un exemple, M. W. Lee n'a pas eu à chercher bien loin. En nous retraçant l'Histoire et la Technique de la Poterie Japonaise, il n'a fait que dérouler sous nos yeux la plus magnifique application qui ait été faite du grand principe des éléments naturels.

Vient de paraître : ***Le Dessin par les Grands Maîtres.*** (Éditeur Lefranc, 18, rue de Valois, Paris), 48 planches reproduisant les plus beaux dessins du Musée du Louvre.

Cet ouvrage, publié sous le haut patronage de M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, par MM. Louis Lumet et Yvanhoé Rambosson, se présente sous une reliure mobile de grand luxe. C'est le cadeau le plus artistique qu'on puisse offrir. Cette collection du goût le plus élevé peut être placée dans toutes les mains. Les enfants, les jeunes gens et jeunes filles, comme toutes les personnes qui s'intéressent aux arts y trouveront d'admirables et passionnantes estampes qui toutes peuvent faire l'objet d'un encadrement.

Ce volume, qui est le second de la collection, sera suivi d'un troisième qui paraîtra au cours de l'année 1913 par fascicules trimestriels. Chaque volume, formant un tout indépendant des autres tomes, se vend, sous élégant cartonnage, 24 francs; sous reliure mobile de grand luxe, 28 francs. Spécimen contre 1 franc.

De Michel-Ange à Tiepolo, par M. Marcel Reymond. (Un volume in-16, broché, 3 fr. 50. (Hachette et Cie, Paris.)

Contre le sensualisme et le caractère en quelque sorte anti-chrétien de la Renaissance, contre l'influence des Écoles Florentine et Vénitienne qui introduisirent dans l'art sacré lui-même des éléments qui en affaiblissaient le caractère religieux, s'élève, à la fin du XVIe siècle, après Michel-Ange, l'École Bolonaise des trois Carrache dont l'aboutissement sera l'Art de la Contre-Réforme.

Architecture, peinture, sculpture, sont ici passées en revue par l'auteur avec leurs caractères et leurs particularités aussi bien pour l'Italie que pour la France qui doit à cet art les palais du Luxembourg, le Palais Royal, la place des Vosges, quelques-unes de nos plus belles églises : l'Oratoire, Saint-Gervais, Saint-Roch, Saint-Sulpice, et cette admirable pléiade : Vouet, Poussin, Lesueur, Philippe de Champaigne, Claude Lorrain, etc.

Après quoi s'épanouira l'Art romain du XVIIe siècle, plus brillant et plus riche, avec des sculpteurs comme l'Algarde, des peintres comme Romanelli, le père Vizzo, les Baccicio, des architectes comme Charles Maderne, le Bernin, Barromini et surtout Pierre de Cortone, créateur d'un style merveilleux qui régnera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle pour produire avec Tiepolo sa plus belle floraison.

C'est toute cette période, de Michel-Ange à Tiepolo, qui fut non seulement une des plus grandes de l'art italien, mais une de celles pendant lesquelles cet art a exercé la plus profonde influence sur les pays étrangers, que M. Marcel Reymond étudie ici avec une rare érudition et une logique lumineuse.

Bibliothèque d'érudition Artistique. — Vient de paraître : ***Gouthière, sa vie, son œuvre,*** par Jacques Robiquet, diplômé de l'École du Louvre. 1 volume in-4 avec 28 planches en phototypie et ornements typographiques de G. Roux. Broché 25 francs. Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris (6e).

Gouthière fut considéré, du temps de Louis XVI, comme le mieux doué des ciseleurs. Les hauts prix atteints de nos jours par ses œuvres... ou celles qu'on lui attribue, prouvent la solidité de sa gloire. L'auteur de cette étude a donc cru nécessaire de mieux faire connaître un artiste aussi célèbre qu'enveloppé de mystère.

Grâce à un exposé biographique sobre, mais complet et le plus souvent inédit, à une abondante moisson de pièces d'archives, à un essai de catalogue raisonné, le lecteur apprendra ce que fut l'homme, et admirera davantage les particularités géniales de son talent. Un aperçu sommaire de la technique de la ciselure et de la dorure ne paraîtra pas dépourvu d'intérêt, car nul ouvrage ne donne de renseignements précis à ce sujet. De nombreuses photographies, généralement à grande échelle et soigneusement reproduites, des compositions typographiques inspirées à M. G. Roux par les appliques du maître, attestent les soins et le goût d'une édition consciente du regain de faveur témoignée à toutes les branches de l'art décoratif.

Collectionneurs, antiquaires, fabricants de bronzes trouveront profit à consulter cet exposé documenté de l'œuvre de Gouthière. Et les dilettantes aimeront reconnaître, au Louvre, à Versailles, à Fontainebleau, comme à Londres et à Saint-Pétersbourg les chefs-d'œuvre authentiques du merveilleux ciseleur.

Les Peintres animaliers belges, par Georges Eekhoud (G. Van Oest et Cie, éditeurs, 16, pl. du Musée, Bruxelles.)

Dans le présent ouvrage, M. Georges Eekhoud s'occupe particulièrement des maîtres du XIXe siècle mais en une introduction, qui n'est certes pas la partie la moins intéressante de son livre, il trace un rapide et substantiel historique du *genre*, en s'arrêtant surtout aux grands animaliers flamands du XVIIe siècle, et en donnant aux Verwée, aux Stevens et aux Stobbaerts, Jacques Jordaens pour principal ancêtre. Un premier chapitre s'occupe ensuite des peintres d'animaux au commencement et jusque vers le milieu du XIXe siècle, avec Verboeckhoven et Robbe à leur tête; le corps de l'ouvrage est pris par Stevens, Jan Stobbaerts, Alfred Verwée et Charles Verlat, qui font chacun l'objet d'un chapitre tout entier et dans ces études très documentées et d'une compréhension très sympathique, l'auteur fait intervenir de piquantes anecdotes, d'amusants détails biographiques et des portraits pleins de vie et de ressemblance.

A propos des peintres animaliers, il se livre maintes fois à des considérations d'une portée plus générale et qui rattachent les créations des artistes dont il s'occupe aux plus purs chefs-d'œuvre du très grand art. En un dernier chapitre il traite des animaliers contemporains, il y fait la part très large aux nouveaux venus et aussi, comme dans le premier chapitre, à des artistes qui, pour ne s'être pas exclusivement consacrés à la peinture animalière, rivalisent souvent avec les maîtres du genre, pour ne citer que les Charles De Groux, les Courtens, les Verstraete, les Claus, etc., etc.

L'ouvrage forme un beau volume in-8, illustré de 40 planches hors texte, en typogravure d'après les œuvres maîtresses de Geo Bernier, Emile Claus, César De Cock, Xavier De Cock, Franz Courtens, Jean Delvin, Louis Dubois, Charles De Groux, Eugène Joors, Edmond De Pratere, Louis Robbe, Jacob Smits, Joseph Stevens, Jan Stobbaerts, Charles T'Schaggeny, Louis Van Kuyck, Frans Van Leemputten, Edouard Van der Meulen, Eugène Verboeckhoven, Charles Verlat, Théodore Verstraete et Alfred Verwée. — *Prix : 5 francs*

Introduction à l'Esthétique (les méthodes de l'Esthétique, Beauté naturelle et Beauté artistique, l'Impressionnisme et le Dogmatisme), par Charles Lalo, docteur ès-lettres, professeur au lycée de Bordeaux. (Librairie Armand Colin, 5, rue de Mézières, Paris).

La Jeune Peinture contemporaine, par J.-C. Holl. (Paris. Édition de la Renaissance du Livre, 41 rue Monge). Prix : 5 francs.



Table des Matières

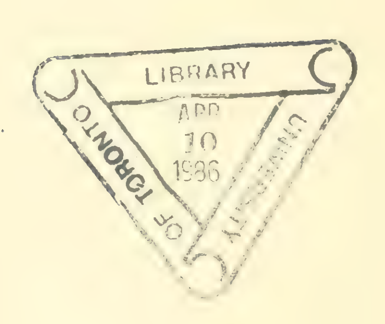
Table des Matières du Tome XVI

(Octobre 1912-Mars 1913)

Table des Articles

Table des Épreuves d'Art

Table des Chefs-d'Œuvre






PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

